Der Goldschmied Georg Kobenhaupt

Ulrike Jaenchen

1977

Der Goldschmied Georg Kobenhaupt

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von
Ulrike Jaenchen
aus Bamberg

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Referent: Prof.Dr.Lottlisa Behling
Korreferent: Prof.Dr.Hermann Bauer
Tag der mündlichen Prüfung: 2o.7.77

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	I
Abkürzungen	II
Einleitung: Stand der Forschung	1
Der Goldschmied Georg Kobenhaupt	4
Sein Leben	4
Sein Werk	22
Die Kokosnuß	22
Der Bacchusbecher	42
Zwei Terra-Sigillata-Schalen	49
Der Rappoltsteiner Pokal	56
Technische Daten	56
Herkunft und Geschichte	57
Kurze Beschreibung des Pokals	63
Die Teile des Pokals im einzelnen	65
Der Fuß	65
Der Schaft	9o
Die Kuppa	1o6
Die Wappen	128
Der Deckel	141
Das Programm des Pokals	15o
Ornamentik und äußere Form	153
Die Datierung	157
Zusammenfassung und Schluß	159
Anmerkungen	161
Literaturverzeichnis	171
Bilderkatalog mit Abbildungsnachweis	175
Abbildungsverzeichnis	183
Anhang	185
Lebenslauf	228

Vorwort

Die Anregung zum Thema dieser Untersuchung gab Frau Professor Behling, die auch die Betreuung der Arbeit übernahm. Ausgangspunkt bildete der sogenannte Rappoltsteiner Pokal des Georg Kobenhaupt, auf dem auch der Hauptakzent der Arbeit liegt. Daneben sollten aber auch der Goldschmied Kobenhaupt und seine übrigen erhaltenen Werke in die Untersuchung einbezogen werden, um das Bild des Meisters abzurunden

Wenn ich hier denjenigen danke, die durch ihre Hilfe meine Arbeit unterstützten, so möchte ich an erster Stelle meine verehrte Lehrerin, Frau Professor Behling nennen, die mit unermüdlicher Geduld das Zustandekommen der Arbeit verfolgte und mir stets mit ihrem Rat und ermutigendem Zuspruch zur Seite stand.

Besonderer Dank sei auch Herrn Dr.Stierhof von der Schlösserverwaltung gesagt für die großzügige Überlassung des Fotomaterials, weiter auch Herrn Fuchs vom Stadtarchiv Straßburg für seine bereitwillig gewährte Hilfe bei den Nachforschungen im dortigen Archiv und für seine über Jahre hinweg gemachten Mitteilungen über Kobenhaupt. Ich danke auch den Damen und Herren der Archive von Colmar, München und Würzburg, Ihrer Königlichen Hoheit, der

Prinzessin von Hessen und bei Rhein, der Leitung des Schloßmuseums Darmstadt, sowie der Leitung der Stadtbibliothek in Colmar, desgleichen den Damen und Herren des Frauenhausmuseums in Straßburg und seiner Bibliothek.

Verzeichnis der Abkürzungen

a.a.O.	am angegebenen Ort
abb.	Abbildung
anm.	Anmerkung
art.	Artikel
Bd.	Band
ca.	circa
Dok.	Dokument
GZAB	Goldschmiedezunftartikelbuch
Jht.	Jahrhundert
STA Str.	Stadtarchiv Straßburg
Urk.	Urkunde

Die Zahlen am Rande des Textes verweisen auf die Nummern des Bilderkatalogs, diejenigen mit "Dok." versehenen auf den Anhang mit den Dokumenten. Die römischen Ziffern beziehen sich auf die Abbildungen.

Einleitung: Stand der Forschung

1895 wurde der Rappoltsteiner Pokal zu der Ausstellung "Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen" nach Straßburg geschickt. Bevor er in die Schatzkammer des ehemaligen Bayerischen Königshauses zurückgebracht wurde, wurde er vom damaligen Leiter des Kunstgewerbemuseums in Straßburg, Adolf Schricker, noch einmal einer eingehenden Untersuchung unterzogen. Er konnte das auf dem Pokal eingestempelte Meisterzeichen eindeutig als das des Georg Kobenhaupt identifizieren, wie es auf den Stempeltafeln der Straßburger Goldschmiedezunft zu erkennen ist (1). Bis zu jenem Zeitpunkt waren nur drei Werke Kobenhaupts bekannt, alle in der ehemaligen Großherzoglich Hessischen Silberkammer in Darmstadt, die bei Rosenberg aufgeführt sind (2). Da es sich dabei nur um einfachere Werke handelt, rückte Kobenhaupt erst als Urheber des schon durch seine Größe und die Pracht seiner Ausstattung herausragenden Pokals in ein helleres Licht. Dennoch unterblieb bis heute eine zusammenhängende Würdigung des Goldschmieds Kobenhaupt und seines erhaltenen Werks.

Der Rappoltsteiner Pokal als das repräsentativste Werk des Meisters findet in der Literatur am häufigsten Erwähnung. Er ist nicht datiert, jedoch auf Grund des aufgestempelten Beschauzeichens in die Jahre zwischen 1534 und 1567 zu setzen. Seit

Goutzwiller in der "Revue d'Alsace" von 1872 (3) als Zeitpunkt der ersten Aufstellung des Pokals ohne Nennung von Quellen das Jahr 1543 gibt, in welchem man im Hause Rappoltstein eine Doppelhochzeit feierte, wurde dieses Datum im folgenden stets übernommen (4). Erst der Schatzkammerkatalog von 1964 schreibt vorsichtig "wohl um 1543" (5), und in der dritten und bisher letzten Ausgabe dieses Kataloges von 1970 wird diese Datierung in Frage gestellt, denn "stilistisch gibt dieses traditionelle Datum Anlaß zu einigen Zweifeln" (6). Es wird zu prüfen sein, inwieweit diese Zweifel berechtigt sind.

Die übrigen Werke Kobenhaupts sind weniger bekannt. Drei davon, zwei gefaßte antike Schalen und ein Trinkgefäß in Gestalt eines Bacchus, befinden sich im Besitz des Hauses Hessen-Darmstadt, von denen nur der Bacchusbecher im Darmstädter Schloßmuseum ausgestellt ist. Alle drei Stücke wurden 1884 erstmals von Schürmann und Luthmer (7) publiziert, jedoch kommt weder diese noch eine der folgenden Darstellungen über eine kurze Beschreibung und äußerst knappe Wertschätzung hinaus (8).

Dasselbe gilt für das fünfte Werk Kobenhaupts, eine montierte Kokosnuß im Frauenhausmuseum von Straßburg. Sie ist jeweils nur erwähnt in zwei Schriften Hans Haugs (9), ohne jedoch näher analysiert und zum übrigen Werk Kobenhaupts in Beziehung gesetzt zu werden.

Völlig unbearbeitet ist das Leben des Goldschmieds Georg Kobenhaupt. Da es keine diesbezüglichen Überlieferungen gibt, mußte das Quellenmaterial der Archive herangezogen werden, um mögliche Anhaltspunkte für die Lebensumstände des Meisters zu gewinnen. Hauptsächlich kam hier das Stadtarchiv von

Straßburg in Betracht. Die dort betriebenen Nachforschungen können allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Die Archivbestände sind nur zum Teil inventarisiert, und das schon in der Entstehungszeit mit Registern versehene Material ist selten. So galt es, die in Frage kommenden Archivalien Blatt für Blatt durchzusehen, was aus Zeitgründen nicht vollständig durchgeführt werden konnte. Neben dem Stadtarchiv Straßburg mußte auch dasjenige Würzburgs zu Rate gezogen werden, da Kobenhaupt aus würzburg stammte. Dazu kamen das Departement-Archiv in Colmar und das Geheime Hausarchiv des Bayerischen Hauptstaatsarchivs, die den größten Teil der Rappoltsteinischen Archivalien verwahren.

Der Goldschmied Georg Kobenhaupt

Sein Leben

Die Ausgangslage für eine Biographie des Goldschmieds Georg Kobenhaupt ist denkbar ungünstig, da keine konkreten Daten und Fakten seines Lebens überliefert sind. Weder das Geburts- noch das Sterbejahr sind bekannt, ebensowenig gibt es Zeugnisse über seinen Werdegang als Goldschmied von der Lehrzeit bis hin zum Meister der Straßburger Goldschmiedezunft. Aufzeichnungen der Zunft aus der fraglichen Zeit haben sich nicht erhalten. Und auch das Werk des Meisters ist mit fünf Stücken äußerst gering. Dennoch soll hier versucht werden, sein Leben zu rekonstruieren.

Ein wichtiges Hilfsmittel hierzu sind die Stempeltafeln der Straßburger Goldschmiedezunft (1o). Es haben sich acht Zinntafeln erhalten, von denen jeweils zwei durch Scharniere so miteinander verbunden sind, daß sie wie ein Buch aufgeklappt werden können. Die ersten beiden Tafeln tragen auf der Vorderseite den Titel "Der Goltschmidt Merckzeichen", dazu das Stadtwappen von Straßburg und die Jahreszahl 1567. Der erste in der Reihe der hier eingetragenen Meister ist Georg Kobenhaupt. In einem 24:33 mm großen Feld sieht man unter dem

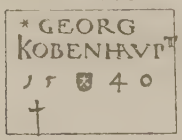


Fig.1

Namen in der Mitte das Meisterzeichen, das ungefähr einem Anker ähnelt, links und rechts von der Jahreszahl 154o gerahmt, die das Jahr der Aufnahme als Meister in die Zunftgemeinschaft bezeichnet (Fig.1).

Kobenhaupt war nicht in Straßburg geboren, sondern er stammte aus Würzburg, wie aus verschiedenen Archivalien des Straßburger Stadtarchivs hervorgeht (11). Nachforschungen im Würzburger Stadtarvhiv ergaben, daß ein Goldschmied Hans Kobenhaupt 1518 das Bürgerrecht in Würzburg für sich erkaufte (12). Wahrscheinlich ist er der Vater des Georg Kobenhaupt. Leider beginnen die Würzburger Pfarrmatrikel erst in der zweiten Hälfte des 16. Jht., so daß sich keine Bestätigung finden läßt. Auch haben sich Aufzeichnungen der Würzburger Goldschmiedezunft ebensowenig erhalten wie in Straßburg, die näheren Aufschluß bringen könnten. Doch geben verschiedene Punkte Anlaß, die Vermutung für richtig zu halten. Dok.1

Beide, der Würzburger und der Straßburger Kobenhaupt, waren Goldschmiede, und in jenen Zeiten war es nur selbstverständlich, daß der Sohn den Beruf des Vaters erlernte, zumal den Meistersöhnen die Aufnahme in das Handwerk fast überall erleichtert wurde. Auch Dürer z.B. war erst bei seinem Vater in die Lehre gegangen, um wie dieser Goldschmied zu werden. Auch Georg Kobenhaupts Sohn, Hans Georg, war Goldschmied, und dessen Sohn wiederum, also Georg Kobenhaupts Enkel, wird als Goldarbeiter bezeichnet (13). Auffallend ist auch, daß drei der vier Söhne Kobenhaupts einen Doppelnamen tragen, dessen erster stets Hans ist (14). Möglicherweise wurden sie im Andenken an den Vater so genannt. In Würzburg ist der Name Kobenhaupt nicht weiter zu verfolgen.

Seit wann Kobenhaupt in Straßburg

ansässig ist, läßt sich nicht mehr nachweisen. Als frühester Zeitpunkt, zu dem er in Straßburg nachgewiesen werden kann, ist das Jahr seiner Aufnahme in die Goldschmiedezunft zu nennen, nämlich 1540 (15). Welche Bedingungen galten zu jener Zeit für einen Goldschmied, der in die Straßburger Zunft eintreten wollte?

In der zweiten Hälfte des 13.Jht. begannen in Straßburg die Handwerker, sich mehr und mehr aus der patrizischen Bevormundung zu lösen und sich zu selbstverwalteten Innungen zusammenzuschliessen (16). Mit Beginn des 14.Jht. strebten sie auch nach einem Mitspracherecht in der Stadtregierung. Nicht nur in Straßburg wurden nun heftige Kämpfe zwischen den Zünften und dem Patriziat ausgetragen, in Ulm waren die Zünfte schon 1292 erfolgreich (17), in Regensburg 1334 (17), in Augsburg 1368 (17). Den Straßburger Handwerkszünften gelang es 1332, je einen aus ihren Reihen in den Rat zu entsenden (18). Da sich immer mehr Handwerke aus dem patrizischen Konstoflerverband lösten, so daß die Zahl der aus den einzelnen Zünften gewählten Ratsherren von 25 auf 28 erhöht werden mußte, versuchte die Stadtregierung, eine weitere Vergrößerung dieser Anzahl zu verhindern, indem sie 1362 die sich selbst organisierenden Handwerksgruppen den schon bestehenden Verbänden einordnete. Auf diese Weise wurden die Goldschmiede, die sich erst jetzt aus dem alten Verband gelöst hatten, mit den Malern und Schiltern zu einer einzigen Zunft vereinigt. Zu diesen kamen dann auch noch die Sattler, die Harnischer und die Glaser, später auch die Bildschnitzer und die Goldschläger (19). Bezeichnend für die dominierende Rolle der Goldschmiede innerhalb der neu zusammengesetzten "Schilter- und Malerzunft" ist, daß sie schon gleich 1362

"Goldschmiedezunft" genannt wurde (2o). Seit 15o2 trägt die Zunft den Namen "zunft zur steltzen", so benannt nach den zwei gekreuzten Stelzen, die als Hauszeichen an dem Gebäude angebracht waren, das die Stube der Goldschmiede beherbergte (21).

An der Spitze der Zunft standen der Zunftmeister und fünf (22), später acht (23) Geschworene (24). Ihnen oblag es, die Interessen des Handwerks nach innen und außen zu vertreten. Sie verwalteten die Zunftkasse, besorgten Waffen- (25) und Warenschau, bei welch letzterer sie sowohl das unbearbeitete Silber wie auch die fertigen Geräte in der Werkstatt der Goldschmiede auf ihren ordnungsgemäßen Edelmetallgehalt hin zu prüfen hatten. Außerdem hatten sie die Gerichtsbarkeit in den Angelegenheiten ihres Handwerks inne (26).

Der Eintritt in die Zunft war in Straßburg bis weit ins 16.Jht. hinein relativ einfach. Anfangs genügte die Zahlung eines vorgeschriebenen Betrages in die Büchse (27), womit das Zunftrecht erkauft war. Neben einer Erhöhung der Einkaufssumme wurde aber schon in den Artikeln von 1456 (28) und denen von 1472 (29) gefordert, daß der Eintrittswillige zuvor das Straßburger Bürgerrecht erwerbe. Bürger Straßburgs konnte allerdings außer Unfreien und Juden jeder werden, der den dafür geforderten Betrag bezahlte und den Eid auf die Stadt leistete. Kindern eines Bürgers oder Fremden, die die Tochter oder Witwe eines Bürgers heirateten, wurde die Zahlung des Bürgergelds erlassen (3o). Ab 1482 war von demjenigen, der das Handwerk in Straßburg ausüben wollte, die Anfertigung eines Meisterstücks verlangt, das sich aus folgenden drei Stücken zusammensetzte: "eyn kelch, eyn yngesiegel und eyn

adamant yn eyn güldin ringk versetzen" (31), welche vom Meister und dem Gericht für gut befunden werden mußten. In den Artikeln von 1534 wurde dann statt des Kelches ein "knorrecht geschirr" als Meisterstück verlangt (32).

Die Anzahl der Lehrbuben und Gesellen, die bei einem Meister arbeiten durften, war anfänglich auf je zwei begrenzt (33), seit 1482 war jedoch die Zahl der Knechte, d.h. im heutigen Sinne Gesellen, freigestellt (34). Erst 1567 wurde wieder eine Beschränkung eingeführt, und zwar sollte kein Meister mehr als einen Lehrjungen und drei Gesellen halten, hatte einer zwei Lehrknaben, sollte er dafür nur zwei Gesellen haben, so daß die Werkstatt immer nur mit höchstens fünf Personen besetzt war (35).

Die Ausbildung der Lehrlinge bis zur Meisterreife war allerdings kaum Regeln unterworfen. In der ersten Goldschmiedeordnung von 1363 wird dem Meister erst dann die Annahme eines neuen Lehrlings erlaubt, wenn einer seiner beiden Knaben vier Jahre bei ihm gelernt hatte (36). Im dritten Artikelbuch von 1472 heißt die entsprechende Verordnung:

"es sol ouch kein goltsmydt me haben dann zwen lerknaben, und wenne der lerknaben einer sin lerjor usz gedienet, er sige kurtz oder lang verdingt gewesen, so mag er wol einen andern dingen und nit ee" (37).

Meyer (38) zieht aus diesem Artikel den Schluß, daß ein Goldschmiedeknabe nach einem Jahr ausgelernt hatte, was jedoch zu bezweifeln ist. Die Straßburger Weber z.B. verlangen schon 1484 von einem Lehrling eine vierjährige Lehrzeit, wenn er die Techniken für Bildwerk, Wollwerk und Leinenwerk erlernen wollte, eine dreijährige, wollte er nur die beiden letzteren und eine einjährige, wollte er nur eine der drei er-

lernen (39), so daß es bei der Vielfalt der Techniken -neben dem Schmieden, Treiben und Gießen das Ziselieren, Punzieren, Gravieren, Emaillieren, Vergolden usw.-, die ein Goldschmied alle zu beherrschen hatte, kaum wahrscheinlich ist, daß er dies alles innerhalb eines Jahres erlernen konnte. Auf jeden Fall lag es im Ermessen des Meisters, wie lange ein Lehrling bei ihm zu lernen hatte, wie auch aus dem Satz "er sige kurtz oder lang verdingt gewesen" hervorgeht. Die im ersten Goldschmiedebuch von 1363 geforderten vier Jahre Mindestlehrzeit kann man wohl als allgemeine Richtlinie beibehalten. Dies ergibt auch ein Vergleich mit anderen Städten: Nürnberg hatte im allgemeinen eine Lehrzeit von vier Jahren, die jedoch vom Meister verlängert werden konnte (4o). In Augsburg richtete sich die Lehrzeit danach, ob ein Lehrgeld gezahlt wurde oder nicht: vier Jahre waren zu lernen bei Zahlung eines Lehrgeldes, sieben Jahre ohne Zahlung von Lehrgeld (41). Ähnlich wurde es in Ulm gehandhabt: drei Jahre bei einem Lehrgeld von 2o Gulden, vier Jahre bei 16 Gulden und sechs Jahre ohne Lehrgeld (41). Auch in Hamburg und Lüneburg galt eine vierjährige Lehrzeit, Wismar forderte fünf Jahre (41).

Eine Vorschrift für die Dauer der Gesellenzeit gab es in Straßburg ebensowenig wie einen Wanderzwang, erst im letzten Drittel des 16.Jht. ging man zu solchen Bestimmungen über (42). Mit der ständig wachsenden Bevölkerungszahl und der dadurch auch innerhalb der Zunft zunehmenden Konkurrenz der Goldschmiede wurden die Vorschriften gegen Ende des Jahrhunderts immer schärfer.

Ein Geselle, der aus einer anderen Stadt kam, hatte es zunächst einfach, bei einem Straß-

burger Meister unterzukommen, ohne daß er dazu besondere Bestimmungen zu erfüllen hatte. Der Meister war gehalten, einen solchen Gesellen, der anderswo gelernt hatte, auf keinen Fall als Lehrjungen anzustellen, sondern nur als "knecht" (43). Bis 1567 ist in keinem der Artikelbücher von den Gesellen verlangt, eine bestimmte Zeit beim Handwerk zu verbleiben, sie seien in Straßburg oder anderswo ausgebildet worden. Ausschlaggebend für die Aufnahme als Meister in die Zunft war eben in Straßburg nicht eine vorgeschriebene Ausbildungszeit, sondern allein das Können des Goldschmieds, das sich in dem anzufertigenden Meisterstück manifestierte. Dieses war, wie schon erwähnt, erstmals in den 1482 nachgetragenen Artikeln des zweiten Goldschmiedezunftartikelbuchs von 1472 aufgetaucht (44), und auch in den Artikeln von 1534 nochmals gegeben, wobei statt des zuerst geforderten Kelches nun ein "knorrecht geschirr" gemacht werden sollte (45).

Dem allen läßt sich entnehmen, daß es für Georg Kobenhaupt leicht gewesen sein muß, sich in Straßburg niederzulassen. Er hatte, um in die Zunft aufgenommen zu werden, zunächst das Bürgerrecht der Stadt Straßburg zu erkaufen, ehe er sich an die Zunft wenden konnte, um seine Meisterstücke vorzulegen. Unglücklicherweise hat das Bürgerbuch von Straßburg für die Zeit von 1531 bis 1542 einschließlich eine Lücke. Genau innerhalb dieses Zeitraums, spätestens 154o, muß Kobenhaupt sein Bürgerrecht erworben haben. 1545 wird er in einem Vertragsprotokoll als Bürger von Straßburg bezeichnet (46). Wie lange vor seiner Meisterwerdung er schon in der Stadt gelebt hat, läßt sich nicht mehr sagen. Sicher ist er aber schon einige Jahre vor 154o in der Stadt gewesen.

Bei der Durchsicht der Bürgerlisten für die Zeit nach 1500 bis 1530 (47) zeigt sich, daß fast alle aus anderen Städten Zugewanderte ihr Bürgerrecht durch die Heirat mit der Tochter oder Wtwe eines Straßburger Bürgers erhielten. Es kommt äußerst selten vor, daß ein Fremder dieses Recht durch Zahlung des vollen Betrags erwirbt, so daß man versucht ist, anzunehmen, auch Kobenhaupt habe auf diese Weise das Bürgerrecht bekommen und somit auch das Recht, in die Goldschmiedezunft eintreten zu können. Zwar beginnen alle Straßburger Kirchenbücher erst um die Mitte des 16.Jht., und die erste "standesamtliche" Eintragung, Kobenhaupt betreffend, datiert 1557, jedoch lassen sich aus diesen Eintragungen Rückschlüsse ziehen. Im Taufbuch der Dompfarrei, der Kobenhaupt angehörte (48), und das mit dem Jahr 1551 beginnt, findet man unter dem 9. Mai des Jahres 1557 die Geburt eines Kindes für Georg Kobenhaupt angezeigt (49). Der Name der Ehefrau ist Anna Meier, der Name des Kindes selbst fehlt. Das heißt also, daß er zu jenem Zeitpunkt mit Anna Meier verheiratet war. Die Heiratsbücher der Dompfarrei setzen 1553 ein. Eine Hochzeit Kobenhaupts mit Anna Meier ist im Zeitraum bis 1557 nicht verzeichnet, so daß die Ehe früher geschlossen worden sein muß. Ebenso ist jenes 1557 geborene Kind nicht das erste gewesen, zumal ja auch die Jahrgänge 1553-1556 der Taufbücher fehlen (50). Im Hochzeitsbuch der Dompfarrei nämlich ist 1563 die Heirat von Salome, Tochter des Goldschmieds Georg Kobenhaupt, eingetragen (51). Diese Tochter wird wohl bei der Heirat 18-20 Jahre alt gewesen sein, womit man auf ein Geburtsdatum von 1543-45 käme. Also muß Kobenhaupt mindestens 1545 schon verheiratet gewesen sein. Noch ein weiteres Kind Kobenhaupts findet sich nicht

in den Taufbüchern: Hans Georg, jener Sohn, der 1572 wie sein Vater Meister der Goldschmiedezunft wurde, von dem jedoch keine Arbeiten bekannt sind. Zu Zeiten des Sohnes waren die Bedingungen für eine Aufnahme in die Zunft schon weiter reglementiert als zu denen des Vaters. Es wurde eine mindestens vierjährige Lehre gefordert, anschließend eine Gesellen- und Wanderzeit von wenigstens zwei Jahren (52). Wenn man ein Alter von 14 Jahren für den Beginn der Ausbildung setzt, so wäre mit 2o Jahren die Meisterreife erreicht. Dies dürfte allerdings das Mindestalter sein, meist wird man noch einige Jahre zugeben müssen. Hans Georg muß also spätestens 1552 geboren sein. Da jedoch für die Jahre 1551-1553 kein Eintrag in den Taufbüchern, der ihn beträfe, vorliegt, ist anzunehmen, daß auch er schon vor 1551 geboren wurde.

1545 erwirbt Kobenhaupt ein Haus in der Spießgasse (heute Rue des Hallebardes), in unmittelbarer Nähe des Münsters gelegen. Aus dem Kaufvertrag, der sich erhalten hat (53), ist zu erfahren, Dok.1 daß er das Haus für eine Summe von ungefähr 5oo Gulden kaufte, die er mit Hilfe von Leihgebern bezahlte. Einer dieser Leihgeber, Daniel Vogler, war ebenfalls Goldschmied, und auch der Verkäufer des Hauses, Johannes Junger, gehörte diesem Handwerk an. Kobenhaupt wohnte nun ganz in der Nähe der übrigen Goldschmiede, die zum größten Teil ihre Werkstätten und Läden in der Predigergasse hatten, die schon im 17.Jht. deshalb Goldschmiedegasse genannt wurde und diesen Namen bis heute behalten hat (Rue des Orfèvres). Dort lagen die Werkstätten der Goldschmiede, Gademen genannt, eine an der anderen und waren von außen zu beobachten. Bis über die Mitte des 15.Jht. hinaus durften die Goldschmiede nur in ihren Werkstätten

eine Esse haben. Erst danach war es ihnen erlaubt, auch in ihren Wohnungen eine solche einzurichten, da viele ihre Wohnungen weit entfernt von ihrer Werkstatt hatten und während der langen Winterabende auf die Arbeit zuhause angewiesen waren, außerdem besaßen manche Goldschmiede gar keine Gademen (54). Für die Beschauer, die wöchentlich umgingen, um das Silber und die Geräte zu zeichnen, war die räumliche Zentrierung der Goldschmiede natürlich von großem Vorteil, und die zunehmende Zerstreuung der Werkstätten über die ganze Stadt machte dann 1534 eine Änderung dieses Dienstes dahingehend nötig, daß jetzt die Beschaumeister einmal wöchentlich zu bestimmter Zeit auf der Stube zusammenkamen, wo sie die Goldschmiede mit ihren zu stempelnden Geräten empfingen; ihre Umgänge durch die Werkstätten fanden nurmehr vierzehntägig oder einmal monatlich statt (55). Wie eine Goldschmiedewerkstatt im 16.Jht. ausgesehen hat, zeigt ein Holzschnitt des Jost Ammann (56), sowie ein Kupferstich des Etienne Delaune. 1, 2

Diese Goldschmiedegasse also führte auf die Spießgasse, und am Ende der Spießgasse lag die Münze, die besonders für die Beschaffung von Rohmaterial für die Goldschmiede von Bedeutung war. Auch die Trinkstube der Goldschmiede befand sich in diesem Bereich in der Münstergasse, die parallel zur Goldschmiedegasse verläuft. Somit lebte Kobenhaupt ganz im Milieu seiner Zunft.

Wenn Kobenhaupt fünf Jahre, nachdem er die Berechtigung erworben hatte, eine eigene Werkstatt zu führen, ein Haus kaufen konnte setzt das voraus, daß er ein gutes Auskommen in seinem Beruf hatte, was man wohl auch seinem Fleiß und seinem Können zuschreiben kann. Außerdem scheint es auch zu

bestätigen, daß er zu jenem Zeitpunkt schon eine Familie gehabt habe, für sich allein hätte er wohl kaum ein ganzes Anwesen erworben.

1560 heiratet Kobenhaupt zum zweitenmal, die Ehefrau ist Susanna, "G.Hansen von Odertzheim nachgelasne tochter" (57). Aus dieser Ehe sind vier Kinder im Taufbuch verzeichnet: 1561 Anna (58), 1562 Hans Sebold (59), 1566 Hans Heinrich (60), 1569 ohne Namen (61). Auch der Name der Ehefrau bei letzterem ist nicht eingetragen. Da Kobenhaupt 1571 eine neue Ehe eingeht, ist anzunehmen, daß seine Frau Susanna bei oder kurz nach der Geburt des 1569 geborenen Kindes gestorben ist. Dafür spricht auch eine Aufzeichnung in den Ratsprotokollen von 1570 (62). Der Text ist nur schwer zu entziffern, jedoch geht daraus hervor, daß eine Frau Barbara dem Georg Kobenhaupt eine Zeit lang Haus gehalten habe, und sie gibt vor, daß er ihr die Ehe versprochen habe, sich jedoch nicht daran gehalten. Also muß Kobenhaupts Frau 1570 bereits tot gewesen sein. Jene Barbara hat er dann wirklich nicht geheiratet, denn 1571 verheiratet er sich mit Margaretha, Christian Müllers Witwe (63). Aus dieser Ehe wird 1572 ein Sohn geboren, Benjamin geheißen (64). Nach 1572 finden sich keine Eintragungen in den Kirchenbüchern mehr, die die Familie des Georg Kobenhaupt beträfen.

Gegen Ende des 16.Jht. wird der Name Kobenhaupt in Straßburg immer zahlreicher, und auch im 17.Jht. nimmt er noch zu (65). Auch in den auf Georg Kobenhaupt folgenden Generationen finden sich Goldschmiede. So war außer dem Sohn Hans Georg auch dessen Sohn, Philipp, ein Goldarbeiter. Als Goldarbeiter wurden damals die Juweliere bezeichnet, die sich vorwiegend mit der Herstellung von Goldschmuck

befaßten, jedoch waren die Grenzen zwischen einem Goldschmied und einem Goldarbeiter fließend. In den Jahren 1614-1616 arbeitet ein Goldschmied Philipp Kobenhaupt am Stuttgarter Grottenwerk (66). Es ist gut möglich, daß es sich hier um den obengenannten Enkel des Georg Kobenhaupt handelt. Jener Philipp war 1584 bzw. 1588 geboren (67), er wäre also bei seiner Stuttgarter Arbeit 26 oder 3o Jahre alt gewesen. Des weiteren arbeitete in den ersten Jahrzehnten des 17.Jht. ein Edelsteinschneider Johann Kobenhaupt am Stuttgarter Hof, wo er ausgezeichnete Arbeiten lieferte (68). Ein Johann Kobenhaupt findet sich in den Straßburger Taufbüchern zwar nicht, jedoch muß hier auf die fehlenden Jahrgänge dieser Bücher hingewiesen werden. Auf jeden Fall aber wird er der Familie des Georg Kobenhaupt entstammen, da der Name Kobenhaupt erst durch ihn in die Region gebracht wurde.

1553 bewirbt sich Kobenhaupt um das Dreieramt an der Münze (69), was ihm auch bewilligt wird. Das Dreieramt war eines der Verwaltungsämter, die von der Stadt vergeben wurden, die Amtsinhaber waren jedes Jahr neu zu erwählen (7o). Es wurde von drei Männern ausgeführt, dem Münzmeister an der Spitze, dazu einem Münzhüter und einem Goldschmied (71). Die Hauptaufgabe des Goldschmieds war das Gravieren der Stempelbilder und das Schneiden der Prägestöcke, gemeinsam mit den beiden anderen war er durch Eid vor dem Rat verpflichtet, mindestens einmal im Halbjahr alle im Umlauf befindlichen Straßburger Münzen auf ihren ordentlichen Silbergehalt hin zu prüfen, den Silberbrand an der Münze zu überwachen und den Goldschmieden ihr daheim gebranntes Silber zu zeichnen, sowie über Verfehlungen innerhalb ihres

Bereichs zu richten (71). Für diese Dienste wurde der Goldschmied von der Stadt entlohnt.

Im Jahre 157o bewirbt sich Kobenhaupt dann um das Münzmeisteramt selbst (72), da der alte Münzmeister gestorben war. Wie aus dem Ratsprotokoll zu erfahren ist, bringt er vor, daß er diesen "Handel" - gemeint ist wohl der Münzwechsel - zwar noch nicht mit eigener Hand betrieben habe, daß er aber wohl fähig sei, das Amt zu versehen, da nämlich auch sein Vater selig drei Münzwerke verwaltet hätte, Würzburg, Bamberg und Eichstätt (73). Ihm sei schon mehrmals ein solcher Dienst von Fürsten und etlichen Münzstätten angetragen worden, doch wolle er dieses Amt lieber in Straßburg versehen. Seiner Eingabe wurde stattgegeben. Er war nicht der einzige Bewerber um das Amt, denn auch Hans Volmar machte 157o eine Eingabe, das Münzmeisteramt dem Leonhard Mock zu geben (74), jedoch scheint das Ansehen Kobenhaupts sehr groß gewesen zu sein, denn das Amt eines Münzmeisters war ein verantwortungsvoller Posten. Neben der technischen Leitung der Münze oblag ihm der Geldwechsel, denn damals hatten die meisten Münzen nur regionale Gültigkeit, so daß jeder Fremde seine Münzen in die jeweils gültige Währung umtauschen mußte. Über seine sonstigen Aufgaben wurde schon im Zusammenhang mit dem Dreieramt berichtet (75). Vielleicht gab die Tatsache, daß Kobenhaupt schon einmal das Dreieramt innehatte, die Entscheidung für den Zuschlag, verwunderlich ist es, daß das Protokoll dieses von ihm ausgeübte Amt nicht erwähnt. Dok.2

Aus einem Verhandlungsprotokoll geht hervor, daß Kobenhaupt 1577 Zunftmeister gewesen ist (76). Der Zunftmeister wurde von der Zunftgemeinde gewählt und blieb ein Jahr im Amt. Über Dok.4

seine Aufgaben wurde schon berichtet (77). Auch hier zeigt sich wieder, welches Ansehen Kobenhaupt bei seinen Zunftgenossen genoß.

Für sein Ansehen, aber auch für sein Können, sprechen auch seine Auftraggeber, gehörten doch zwei von ihnen zu den mächtigsten Geschlechtern im Elsaß. Zum einen waren das die Rappoltsteiner, über die noch ausführlich zu sprechen sein wird, da er für sie den nach ihnen so benannten Rappoltsteiner Pokal schuf. Zum anderen waren es die Grafen von Hanau-Lichtenberg, für die drei der erhaltenen Stücke Kobenhaupts gefertigt sind. Der Schwerpunkt ihrer Besitzungen lag im Unterelsaß, in der Grafschaft Lichtenberg, die sie nach Aussterben der Lichtenberger im Mannesstamme durch Erbvertrag erhielten (78). Nach Erlöschen der Linie Hanau-Lichtenberg 1736 gelangte das Erbe an das Haus Hessen-Darmstadt, da die Tochter des Letzten des Stammes mit dem Landgrafen von Hessen-Darmstadt verheiratet war (79). Im Besitz ihrer Nachfahren befinden sich die Kobenhauptschen Werke noch heute.

Durch seine Arbeit scheint es Kobenhaupt im Laufe der Jahre zu einem stattlichen Vermögen gebracht zu haben. Öfter tritt er als Geldverleiher auf, wobei die Schuldner meist aus der eigenen Zunft kommen (8o). 1578 verpachtet er für 16 Jahre Güter in Küttolsheim, Nordheim und Fessenheim gegen Zahlung eines jährlichen Zinses von 5 Viertel Weizen und Roggen (81). Dok.4, 5

Dies ist die letzte Nachricht, die über Kobenhaupt in Erfahrung gebracht werden konnte. 1587 wird das vermutlich von ihm bewohnte Haus in der Spießgasse bereits mit anderem Besitzer genannt (82). Von 154o-1578, 38 Jahre lang, sind die

Spuren Kobenhaupts in Straßburg zu verfolgen. Will man nun sein Geburtsjahr ungefähr abschätzen, so bietet sich am besten das Jahr seiner Aufnahme in die Straßburger Goldschmiedezunft für die Rückrechnung an. Man darf wohl auch für Kobenhaupt mit einer vierjährigen Lehrzeit rechnen, wie es in vielen deutschen Städten üblich war. Hat er seine Lehre mit ca. 14 Jahren begonnen, ist er mit ungefähr 18 Geselle. Es ist anzunehmen, daß er sich dann auf die Wanderschaft begab.

Ob er Straßburg als Ziel vor Augen hatte, kann nicht festgestellt werden, jedoch stand die Stadt im 16.Jht. in hohem Ansehen. Der Kampf um die Macht gegen die Herrschaft des Bischofs, der 1263 zur Reichsfreiheit führte, ließ die Stadt rasch zu wirtschaftlicher Blüte gelangen. Das Land um Straßburg war fruchtbar und der Handel mit den eigenen Erzeugnissen nahm zu. Dazu kam die günstige geographische Lage: Straßburg war der Umschlageplatz für die von Venedig über die Alpenpässe kommenden Waren, die von hier in die westlichen und nördlichen Lande verschickt wurden. Die Stützen der Straßburger Wirtschaft aber waren der Weinhandel und die Schiffahrt. Schon seit dem 9.Jht. reichte der Handel mit elsässischem Wein bis in die nördlichsten Teile des heutigen Deutschland, später sogar bis England, Dänemark und Schweden. Der Rheinstrom bildete die Hauptverkehrsader, von Basel bis Mainz war er ganz in Händen Straßburger Schiffer (83).

Durch diesen materiellen Wohlstand konnte sich auch ein reges geistiges Leben entfalten. Der Humanismus hatte einen hervorragenden Vertreter in Jakob Wimpheling (1450-1528), der 1505 eine deutsche Geschichte verfaßte. Sebastian Brand (1458-1521) war

seit 15o3 Stadtschreiber von Straßburg und hatte in seinem berühmtesten Werk, dem "Narrenschiff", in satirischer Weise alle Laster seiner Mitmenschen aufs Korn genommen. Mit diesem Werk hatte er die kritische Stimmung vor der Reformationszeit geschürt, und auch Johann Geiler von Kaisersberg (1455-151o), seit 1489 Münsterprediger, hatte mit seinen aufwühlenden Predigten den Weg bereitet für die Reformation, die sich in Straßburg rasch durchsetzte. Schon 1529 beschloß der Rat die Abschaffung der Messe (84). Das umsichtige und tolerante Verhalten der Straßburger Stadtregierung führte dazu, daß die Stadt zu einer Zufluchtstätte für die wegen ihres Glaubens aus der Heimat Vertriebenen wurde. Wie stark die Anziehungskraft gerade im 16.Jht. gewesen ist, wird in Sebastian Francks Weltbuch deutlich, wo er berichtet, daß ein Drittel der dichten Bevölkerung des Elsasses aus Schwaben, Bayern und Franken stamme,

"dann sy achten nit, von wannen einer sey, wanner sich nur aufrecht bey ihnen hält, da nimpt man die herkummen liederlich an, on alle fürschrifft zu burgern und landsassen, sunderlich zu Straßburg, fragt nit von wannen einer sey, wer er sey oder wie er sey abgeschieden".

Er fügt hinzu:

"so sich ein frembder redlich bey inen helt, wirt er nit weniger dann ein eingeborner des landts, zu ehrenämptern und radt gesetzt." (85)

Auch die Goldschmiede hatten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zugenommen und gegen 154o etwa eine Zahl von 5o-6o erreicht (86). Für die bedeutende Stellung des Straßburger Gewerbes sprechen die verschiedenen in der Stadt abgehaltenen Messen, für die der Goldschmiedezunft im besonderen, vor allem für den oberrheinischen Raum, birgt das Straßburger Stadtarchiv mehrere Zeugnisse: schon 1464 bittet Speyer den Rat

von Straßburg um die dort gültige Goldschmiedeordnung, desgleichen Freiburg 1474; auch Metz erbittet 1456 Auskunft, wie man in Straßburg das Verhältnis der Goldschmiede zu den Krämern geregelt habe (87).

So mag Kobenhaupt sich von der Anziehungskraft Straßburgs haben leiten lassen und sich, da er ein gutes Auskommen zu finden glaubte, dort niedergelassen haben. Bevor er sich an die Anfertigung seiner Meisterstücke machte, wird er wohl schon einige Zeit in der Stadt gelebt und gearbeitet haben, man darf sicherlich einen ca. zweijährigen Aufenthalt voraussetzen, vielleicht auch mehr. Da es sichere Daten über Goldschmiedemeister aus der ersten Hälfte des 16.Jht., auch in anderen Städten, fast nicht gibt (88), ist auch aus einem Vergleich mit anderen Goldschmieden nichts zu gewinnen. Die wenigen Anhaltspunkte, die sich meist auf Vermutungen stützen, zeigen, daß die Goldschmiede immer über 2o Jahre alt waren, als sie Meister wurden, bei solchen, die aus einer anderen Stadt zugewandert waren, wurde diese Grenze meist um mehr als fünf Jahre überschritten. Wenzel Jamnitzer z.B., der aus Wien nach Nürnberg gekommen war, wurde mit 26 Jahren Meister. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts werden biografische Daten über Goldschmiede häufiger (89), da sich in jener Zeit aber in allen Städten eine zunehmende Erschwerung der Aufnahme in die Zunft bemerkbar macht, sind sie nur bedingt zum Vergleich geeignet. Kobenhaupt dürfte zum Zeitpunkt seiner Meisterprüfung etwa 23 bis 25 Jahre alt gewesen sein, so daß sein Geburtsjahr in den Jahren 1515-152o liegen wird.

Zusammenfassend ergibt sich folgendes Bild vom Leben Kobenhaupts:

Geboren etwa 1515/2o, verbrachte er wahrscheinlich die Lehrzeit in der Werkstatt seines Vaters Hans Kobenhaupt in Würzburg, der ebenfalls Goldschmied war. Nach der Lehre machte er sich auf die Wanderschaft, die ihn nach Straßburg führte,wo er sich etwa gegen 1536/38 niederließ und 154o Meister der dortigen Goldschmiedezunft wurde. 1545 schon konnte er ein Haus für sich kaufen, und zwar ganz im Milieu der Goldschmiede. Zu diesem Zeitpunkt hat er auch schon eine Familie gegründet. Er war dreimal verheiratet und hatte mindestens acht Kinder, von denen einer, Hans Georg, das Goldschmiedehandwerk erlernte und 1572 der Straßburger Goldschmiedezunft als Meister beitrat. Auftraggeber aus dem elsässischen Hochadel, sowie verschiedene städtische und zünftlerische Ämter zeugen von seinem Können und seinem Ansehen. So erhält er 1553 das Dreieramt an der Münze und wird 157o zum Münzmeister bestellt. 1577 wählt ihn die Zunftgemeinde zum Zunftmeister. Sein Vermögen scheint sich zu diesem Zeitpunkt schon beträchtlich vergrößert zu haben, denn 1578 verpachtet er mehrere Güter in der Umgebung von Straßburg. Dann versiegen die Quellen, so daß man seinen Tod in den 8oer Jahren annehmen kann. Er wäre damit 6o-65 Jahre alt geworden.

Sein Werk

Aus der langen Schaffensperiode Kobenhaupts, die immerhin fast 4o Jahre umfaßt, sind nur fünf Arbeiten bekannt, von denen drei datiert sind. Als frühestes Werk ist der sogenannte Rappoltsteiner Pokal anzusprechen. Er ist zwar nicht datiert, muß jedoch aufgrund des aufgestempelten Beschauzeichens, das für die Zeit von 1534-1567 gültig war, innerhalb dieses Zeitraums entstanden sein. Dabei ist er aufgrund von Stilmerkmalen eher in die zweite Hälfte dieser Zeit zu setzen. Da diesem meist als Hauptwerk Kobenhaupts angesprochenen Pokal der größte Teil dieser Untersuchung gewidmet ist, soll er erst später an entsprechender Stelle interpretiert werden. Hier folgen nun die übrigen Werke chronologisch.

Die Kokosnuß

Die in Messing und Silber montierte Kokosnuß befindet sich heute im Frauenhausmuseum zu Straßburg (Musée de l'Oeuvre Notre-Dame), für das sie 1949 aus dem Kunsthandel erworben wurde. Sie ist insgesamt 21,3 cm hoch.

Von einem flach aufliegenden Rand, der mit einem Frucht- und Blattkranz versehen ist, welcher in bestimmten Abständen von einem sich kreuzenden Band zusammengehalten wird, wölbt sich der Fuß steil auf. In die glatte Wölbung ist ein Maureskenornament eingraviert, das sich sechsmal wiederholt. Den Abschluß bildet nochmals ein Blatt- und Früchtekranz, wie er auch den unteren Rand des Fußes ziert. Aus der

gewölbten Standplatte der Gefäßmontierung, ist ein flacher, rechtwinkelig sich abhebender Teller herausgetrieben, von dem aus der Fuß sich verjüngend nach oben zieht, von sechs Längskerbungen in der Bewegung noch unterstrichen. Auf diesem Fuß liegt die untere Schale auf, die die Kokosnuß hält. Zwischen Fuß und Schale ist eine im Profil rechtwinkelige Platte eingeschoben, deren Rand von einer Art Perlstab gebildet wird, d.h. es wechseln jeweils eine runde und eine langgezogene elliptische "Perle". Der sichtbare Teil 37, 3
der unteren Montierung ist à jour gearbeitet, und zwar bilden 6 durch die Schalenform trapezförmige Kompartimente in der eben beschriebenen Art des Perlstabs den Rahmen für ein ausgeschnittenes Rankenornament, das von einem zentralen Gefäß aus den Raum bis in die Ecken füllt und in Blüten endigt. Die Binnenzeichnung der Vasen und Blüten ist graviert. Jede zweite der Rankenfüllungen ist in leicht abgewandelter Art gebildet, da in ihrer Mitte die Halterung für drei in Silber gegossene Haltebänder angebracht ist, die den unteren Teil der Montierung mit dem oberen verbinden und zwischen sich den Blick frei geben auf drei aus der Schale der Kokosnuß herausgeschnitzte Reliefs. Der obere Schalenteil, der die Kokosnuß umschließt, ist wie der untere aus einem in sechs rechteckige Felder unterteilten Streifen gebildet, die jedoch von geringerer Höhe sind und deshalb nur von einer vom Mittelpunkt nach beiden Seiten auslaufenden Ranke gefüllt sind. Wie unten bildet ein silbener Perlrand den Rahmen. Die glatte Zone darüber ist mit drei mauresken Rankenornamenten versehen, zwischen denen, jeweils über den drei Haltebändern, Löwenköpfe befestigt sind, deren Maul als Öse gebildet ist. Die Kalotte der deckenden Schale

ist - in umgekehrter Entsprechung zur unteren - mit einem tellerartigen, flachen Stück bekrönt, dessen Rand wieder den eigenartigen Perlstab zeigt. Darüber ist eine glatte Hohlkehle gebildet, die in einen runden, überstehenden Teller ausläuft, der mit strahlenförmigen Kerbungen versehen ist. Von diesem Teller steigt, leicht konisch, der Ausguß auf, oben und unten von einem Perlenprofil abgegrenzt, durch einen Wulstring in zwei zylindrische Teile gegliedert, die beide von einer zarten gravierten Blattranke umzogen werden. Die Montierung besteht zum größten Teil aus Messing, alle Perlenränder, die drei verbindenden Ornamentbänder und die Löwenköpfe sind aus Silber (9o). Im Innern der Kokosnuß befindet sich ein kupferner Zylinder von ca. 6 cm Durchmesser.

Die Reliefs auf dem sichtbaren Teil der Kokosnuß zeigen die personifizierten Erdteile Europa, Asien und Amerika.

Europa: 4

Die Gestalt der Europa sitzt auf einer Bodenerhebung, II das linke Bein hat sie vor sich ausgestreckt, das rechte stark nach hinten abgewinkelt. Mit dem linken Arm stützt sie sich hinter ihrem Körper auf, der rechte Arm ist gerade nach vorne gestreckt, wo sie, als Zeichen der Fruchtbarkeit aller europäischen Länder ein reichlich mit Früchten und Zweigen geschmücktes Füllhorn hält, das in großem Bogen bis zum Boden reicht, wo das Ende von ihrem rechten Oberschenkel verdeckt wird. Durch diese Haltung wendet sie dem Betrachter den Rücken zu, der Kopf mit kurz gewelltem Haar ist im Profil gegeben. Sie trägt ein langes, in Falten fallendes Gewand mit Ärmeln, über die Oberschenkel legt sich eine Fransenborte. Über ihrer linken Schulter lugt der Kopf eines Pferdes hervor, dessen Kör-

per nicht zu sehen ist. Zu ihren Füßen liegen ein Gewehr, ein Helm, der nach oben spitz zuläuft und mit Längskerbungen versehen ist, an der linken Seite ist ein Federbusch angebracht,und unter diesem Helm wird ein Degengriff sichtbar. Die Waffen, sowie auch das Pferd, sollen hinweisen auf die hervorragende Stellung Europas in der Kriegskunst. Bei diesen Waffen hockt ein nackter Putto, der lediglich ein flach anliegendes Häubchen trägt, mit einem Buch in den Händen, dessen aufgeschlagene Seiten er dem Betrachter zur Schau stellt. Auf der rechten Seite dieses Buches ist die Jahreszahl 1567 eingeritzt. Das Buch symbolisiert die Wissenschaften, um die sich Europa verdient gemacht hat. Hinter dem Putto ragen die Köpfe zweier Rinder ins Bild, ein Hinweis auf die in Europa gepflegte Viehzucht und die Agrikultur im allgemeinen. Der sich zwischen den Rindern, dem Putto und dem Füllhorn bildende Raum gibt den Blick frei in den Hintergrund, wo einige Gebäude zu erkennen sind.

Asia: 6

Rechts auf das Relief mit der Darstellung Europas III folgt die Asiens. Die Gestalt der Asia lagert auf der rechten Seite, den Körper hat sie dem Betrachter frontal zugewandt, die Beine nach rechts ausgestreckt, der rechte Unterschenkel kommt über dem linken zu liegen. Mit der linken Hand stützt sie sich auf den Boden auf, die rechte ist gerade nach rechts ausgestreckt. Auch sie trägt ein langes Gewand, dessen kleine Ärmel über der Schulter mit einem Knopf zusammengerafft sind, das linke Bein ist frei gelassen. Um den Kopf hat sie einen engen Turban geschlungen. Zwar gilt Asien als das Geburtsland des Christentums, jedoch war das Vordringen des mohammedanischen Glau-

bens bestimmend für das Bild Asiens, weshalb sie auch mit Turban dargestellt wird. Am rechten Bildrand ist der Stamm eines Baumes zu erkennen, hinter Asia kommen zwei Tiere heran, von denen das vordere leicht als Kamel zu erkennen ist, bei dem hinteren, das einen kleinen Kopf mit einem dicken Schnabel aufweist, dürfte es sich wohl um einen Straußenvogel handeln. Das Kamel, das typische Karawanentier, steht für den Handel, den Europa mit Asien betrieb. Die ausgestreckte Hand Asias weist auf zwei Knaben in langen Gewändern, die sich ihr nähern, der erste hält ihr einen Blütenzweig entgegen, der zweite hat ein Kästchen in Händen. Beide demonstrieren damit den Reichtum Asiens, einmal an Gewürzen und Blumen, zum anderen an Edelsteinen und Schmuck, die sich wohl in dem Kästchen verbergen. Vor den beiden Knaben taucht aus der linken Bildecke der Kopf eines Krokodils auf, das den Rachen leicht geöffnet hat, so daß die Zähne sichtbar werden. Das Krokodil ist eigentlich ein Attribut Afrikas, wo es als das Tier des Nils bekannt war, oder auch als das Amerikas (als Alligator). Jedoch sind einige der den Erdteilen beigegebene Attribute gleichzeitig für mehrere Erdteile verwendet worden, wie später noch erläutert wird. Vor dem Krokodil, zu Füßen von Asia, liegt ein Turban mit einem steilen, gerade abschließenden runden Kopfteil und einem geschlungenen dicken Rand. In allen Zwischenräumen sieht man Pflanzen sprießen, die nochmals auf den Reichtum Asiens hinweisen. Das Krummschwert, das hinter dem Turban zu sehen ist, zeigt zusammen mit diesem, daß auch Asien sich auf die Kriegskunst verstand, wie man es schon bei den Kreuzzügen ins Heilige Land feststellen konnte. Auch das Vordringen der Muselmanen bezeugt ihr kriegerisches Tun.

Amerika: 8

An dieses Relief schließt sich die Personifikation IV
von Amerika an. Amerika sitzt rechts auf dem leicht erhöhten Erdboden, das linke Bein hat sie aufgestellt, das rechte leicht angewinkelt zur Seite gestellt. Der rechte Arm ruht auf dem Oberschenkel auf, in der Hand hält sie einen langen Pfeil mit der Spitze nach unten, am oberen Ende sind nach beiden Seiten kleine Federn angesetzt. Auf dem linken Oberarm, der waagrecht abgespreizt ist, sitzt ein Papagei, der Unterarm ist abgewinkelt und die linke Hand umfaßt die linke Brust. Einziger Schmuck der sonst nackten Gestalt ist eine Federkrone auf dem Kopf. Da zunächst das mittlere und das südliche Amerika erforscht und bekannt geworden sind,ist das Bild Amerikas vom Bild der Eingeborenen geprägt. So ist sie als einzige der dargestellten Erdteile nackt und mit der primitiven Waffe jener Indianervölker, dem Pfeil, ausgestattet. Rechts von Amerika, ganz in der unteren Ecke des Bildes, hockt ein Äffchen, das gerade mit einer Mahlzeit beschäftigt ist. Links neben der Gestalt Amerikas kauert ein Gefangener, der mit einem um Oberkörper und Arme laufenden Seil gefesselt ist. Dies mag ein Hinweis sein auf die Gefahr, in die sich die Europäer bei der Erforschung der Neuen Welt begaben, da in den Reiseberichten auch von Kannibalismus bei den eingeborenen Völkern zu lesen war. Zwischen dem Gefangenen und der Amerika wird der Kopf eines Eingeborenen sichtbar, der ebenfalls einen Federschmuck trägt. Hinter dem Rücken des Gefesselten ragt ein Baumstamm auf, an den sich ein Papagei klammert, ein anderer sitzt auf einem Zweig auf der anderen Seite des Stammes. Unter diesem Zweig blickt man hindurch auf mehrere runde Hütten mit spitzen Dächern, dazwischen wachsen

Palmen. In der linken vorderen Ecke macht sich ein weiteres Äffchen an einem aus geflochtenen Zöpfen gebildeten Koffer zu schaffen, der wohl dem Gefangenen abgenommen worden war. Sowie Papageien und Affen zur Fauna des Landes gehören, zeigen die Palmen einen Teil der einheimischen Flora.

Alle drei Reliefs sind mit dem charakteristischen Perlenrand gerahmt, sie sind mit diesem Rand 41 mm hoch und 69 mm (unten) bzw. 63 mm (oben) breit.

Darstellungen der Erdteile in Personifikationen oder Allegorien sind erst mit Beginn der Neuzeit in der Kunst zu beobachtem (91). Das Mittelalter kennt personifizierte Erdteildarstellungen nicht. Seine Vorstellung von der Welt ist von der heilsgeschichtlichen Anschauung bestimmt. Die Einteilung der Erde in drei Teile wurde aus der Antike übernommen, ebenso die bildliche Darstellung als Kreis, den ein eingeschriebenes T in drei Teile teilt (Fig.2). Sie wurde jedoch nicht als Selbstzweck dargestellt, sondern dem jeweiligen Hauptthema beigeordnet. Es bestand die Vorstellung, daß die Erde erst nach der Sintflut ihr endgültiges Gesicht erhalten hatte und die Stammväter der Bewohner eines Erdteils die drei Söhne Noahs wären. Die Drei Könige galten als Nachkommen der Noahsöhne und damit auch als Repräsentanten für die Menschen der drei Erdteile.



Fig.2

Das 16.Jht findet ein verstärktes Interesse an Darstellungen der Erdteile, wofür die zunehmende Kenntnis fremder Länder, die mit der Entdeckung Amerikas durch Columbus begann und eine rei-

che Reiseliteratur zur Folge hatte. Diese Reisebeschreibungen der Entdecker und Seefahrer waren häufig auch mit Illustrationen versehen, die einen Eindruck von den Menschen und von der Tier- und Pflanzenwelt der neuen Lande vermittelten.

Zunächst finden Erdteildarstellungen nur im profanen Bereich Verwendung, erst im 17.Jht. werden sie auch in sakrale Bildprogramme integriert. Neben ihrem rein dekorativen Charakter innerhalb von Illustrationen u.ä. findet man sie auch innerhalb größerer Bildzusammenhänge allegorischer Art, z.B. zusammen mit den Elementen, den Planeten, Jahreszeiten usw.

Das 16.Jahrhundert und auch das frühe 17. schufen die Grundlage für alle Erdteil-Darstellungen, indem man die verschiedensten Quellen sichtete und das Material verarbeitete. Dem lateinischen Namen der Erdteile gemäß wurden sie stets durch Frauen repräsentiert, erst vereinzelt im 17. Jahrhundert und alle im 18.Jht auch durch Männer oder andere Gestalten,wie z.B. Putten. Als Vorbilder dienten teilweise Beispiele aus der Antike mit Darstellungen der römischen Provinzen, wie man sie auf Münzen sehen konnte, und mittelalterliche Personifikationen von Provinzen und Städten, dazu kamen die Illustrationen zu den verschiedenen Reiseberichten. Eine allgemein verbindliche Ikonographie hat sich nicht ausgebildet, so sind z.B. die den einzelnen Personifikationen beigegebenen Attribute, die in erster Linie zur Charakterisierung des jeweiligen Erdteils dienen sollen, weitgehend austauschbar und bald dem einen, bald dem anderen zugeordnet.

Mit Ende des 18.Jht. stirbt das Interesse an Erdteilbildern schnell ab, im 19.Jht

sind solche nur noch vereinzelt anzutreffen.

Die Erdteile in die Schale einer Kokosnuß einzuschnitzen, schafft eine enge Verbindung zwischen dem verarbeiteten Material und dem Sinn der Darstellung, denn auch die Kokosnuß ist ein Produkt eines solchen fremden Erdteils. Schon im Mittelalter wurde sie als etwas Besonderes betrachtet. In den Kunstkammern von Fürsten der Renaissance durfte diese exotische Frucht nicht fehlen. Da auf der Nuß des Kobenhaupt nur drei Erdteile gezeigt werden, wurde zugunsten des neu entdeckten Amerika auf Afrika verzichtet.

Die Gestalten der einzelnen Teile der Erde, wie sie Kobenhaupt darstellt, finden sich auf einer Kupferstichserie mit den vier Erdteilen wieder, gestochen von Jan Sadeler d.Ä. (1550–1600) 5,7,9
nach Dirck Barendsz (92). Bei Sadeler ist die Komposition, die für jedes Blatt in den Grundzügen gleich bleibt, aus der den jeweiligen Erdteil verkörpernden Person gebildet, die, auf der leicht erhobenen Erde sitzend, stets fast die Hälfte des Bildvordergrundes einnimmt (Europa und Afrika die linke, Asien und Amerika die rechte). Vor oder neben ihr liegen Gegenstände, die den Kontinent, den sie vertritt, näher charakterisieren, oder sie hält solche in der Hand. Die andere Hälfte des Bildes läßt den Blick weit in den Hintergrund schweifen, wo sich eine Landschaft entfaltet, in der sich das tägliche Leben des Landes abspielt, dargestellt durch Mensch und Tier in lebendiger Handlung, die von den Eigentümlichkeiten der Länder erzählt.

Die Kobenhauptschen Reliefs zeigen sich in den Gestalten der Erdteile mit denen der Kupferstiche nahezu identisch, die Abweichungen sind

nur im Detail zu bemerken, der übrige Bildinhalt ist bei Kobenhaupt gänzlich verschieden. Er läßt nur wenig Raum für Durchblicke in eine Landschaft, sondern füllt das Bild mit vielen Attributen, die den Erdteil näher charakterisieren sollen, und die er vorwiegend aus der Tier-und Pflanzenwelt der einzelnen Länder bezieht. Seine Bildszene ist statuarisch, die dargestellten Menschen zeigen kaum eine lebendige Handlung, sondern demonstrieren, wie auch die Tiere, lediglich durch sich selbst die typischen Merkmale ihrer Kontinente.

Sadelers Kupferstichserie kann nicht als Vorlage für die Kokosnußreliefs gedient haben, denn sie sind erst 1581 entstanden (auf dem Bild der Asia und dem der Amerika links unten datiert). Die Serie ist allerdings nach Zeichnungen von Dirck Barendsz gestochen, wie ausdrücklich auf den Stichen vermerkt ist. Barendsz wurde 1534 in Amsterdam geboren, zog 1555 nach Italien und weilte einige Zeit in Venedig, wo er mit mehreren bedeutenden Männern befreundet war und auch mit Tizian zusammenkam. 1562 kehrt er durch Frankreich in seine Heimat zurück, 1592 wird er in Amsterdam begraben. Von seinen Gemälden hat sich fast nichts erhalten, jedoch wurden viele seiner Zeichnungen mit biblischem, mythologischem und allegorischem Inhalt schon zu seinen Lebzeiten von den bedeutendsten Stechern reproduziert, wie z.B. von Goltzius, Collaert, Sadeler u.a.m. (93).

Die Kokosnuß ist 1567 datiert, damit liegt sie um einiges früher als die Sadelerschen Stiche. Diese jedoch sind ja nach den Zeichnungen des Dirck Barendsz entstanden, über deren Entstehungszeit nichts bekannt ist. Die Kobenhauptschen Reliefs sind dafür sicher nicht die Vorbilder gewesen. Be-

trachtet man nämlich die Gestalt der Asia, so fällt 6
auf, daß ihr Sitzmotiv merkwürdig unklar ist, es
scheint, als ob sie in der Luft schwebe. Zu diesem
Eindruck trägt ein hinter ihrem linken Arm und unter
dem Oberschenkel sich bauschender Stoffteil bei, des-
sen Funktion nicht deutlich ist. Vergleicht man je-
doch mit der Asia des Kupferstichs, so erkennt man 7
deutlich, daß dieser Stoffteil teilweise zum Schlei-
er gehört, den die Asia dort trägt, teilweise von
der Schulterraffung des Gewandes herabfällt, wo er
über die Sitzfläche fällt und über dem linken Ober-
schenkel wieder zusammengerafft wird. Die Art, wie
schematisch diese Bewegung des Kleides bei Koben-
haupt wiedergegeben ist, kann nur auf der mißver-
standenen Vorlage beruhen. Das gleiche gilt für die
Haltung der Amerika, die im Relief ihre Brust fest 8, 9
umfaßt, während diese Geste auf dem Stich nicht ohne
weiteres so interpretiert werden kann. Hier scheint
doch die Hand einfach locker herabzuhängen und da-
durch die eine Brust zu verdecken.

Die Darstellungen der Erdteile,
wie sie Sadeler gestochen hat, haben eine weite Ver-
breitung gefunden, besonders in der Zinnkunst. Frü-
hestes Beispiel ist die sogenannte Marsschüssel, eine 1o
Reliefzinnschale, die ihren Namen von der Darstellung
des Mars im Zentrum der Schüssel erhielt. Acht Bild-
felder, durch ein Ornamentfeld voneinander geschieden,
von denen vier in elliptischer Form, vier trapezför-
mig gebildet sind, umziehen den äußeren Rand der
Schale. In den elliptischen Feldern, die an den End-
punkten der Längs- und Querachse liegen, sind die 11-14
vier Teile der Erde dargestellt. Auch hier stimmt nur
die Figur selbst mit den Kupferstichen Sadelers über-
ein, der Hintergrund ist wieder anders gebildet, äh-

nelt in der Auffassung jedoch eher dem Sadelers.

Diese Marsschüssel existiert in mehreren Exemplaren, jedoch ist ihr Ursprung nicht mit Sicherheit nachzuweisen, da sie keinerlei Markierung trägt. Eine ganz ähnliche Schale, nach ihrem die Figur der Temperantia zeigenden zentralen Medaillon Temperantiaschüssel genannt, ist durch Inschrift auf der Rückseite und durch mehrmals auf den Reliefs der Vorderseite angebrachten Initialen FB als ein Werk des François Briot gesichert und in den Jahren 1585/9o entstanden. Briot ist gegen 155o in Damblain in Lothringen geboren, siedelt 1579 oder 158o nach Montbéliard (Mömpelgard) über, wo er in die Dienste des kunstsinnigen Grafen, späteren Herzogs Friedrich von Württemberg und Grafen von Mömpelgard tritt und dessen Münzgraveur wird. Ursprünglich Zinngießer, wird er jedoch seit 1585 ausschließlich als Graveur bezeichnet (94). Es sind mehrere Medaillen von seiner Hand bekannt, sein Ruhm begründet sich hingegen nur auf seine Arbeiten in Edelzinn (95). Als gesicherte Werke Briots können allerdings nur die oben genannte Temperantiaschüssel und die dazugehörige Kanne genannt werden.

Zwischen dieser Temperantiaschüssel und der Marsschüssel bestehen große Ähnlichkeiten. Wie der Rand der Marsschüssel mit den vier Erdteilen und vier Feldherren und Herrschern geschmückt ist, weist der der Temperantiaschüssel acht querovale Medaillons auf mit Minerva und den sieben Freien Künsten. Die Haltung einzelner dieser Figuren ist denen der Erdteile ganz ähnlich: z.B. hat die Dialektik die gleiche Haltung wie die Europa, Grammatik läßt sich gut mit Asia vergleichen, Minerva entspricht spiegelbildlich etwa Amerika. Auch für

Afrika, die ja auf der Kokosnuß fehlt, läßt sich in Astrologia eine Entsprechung finden, die genau wie Afrika den Kopf mit dem aufgesetzten Arm stützt. Ähnliche Körperhaltungen zeigen auch die Figuren im Schüsselboden, die die vier Elemente darstellen. Aqua hat fast die gleiche Körperstellung wie Amerika, Terra entspricht ungefähr Asia, Ignis läßt sich mit Europa vergleichen, nur weist letztere dem Betrachter den Rücken. Wenn man beide Schüsseln auch nicht ein und demselben Meister zuweisen will (96), so ist eine Verbindung zwischen beiden nicht zu verkennen. Beiden gemeinsam sind nämlich französische Stilelemente, wie sie die sogenannte Schule von Fontainebleau ausgebildet und durch ihre Stecher auch in den übrigen Ländern verbreitet hat. Typisch für diesen Stil sind die langgestreckten, schlanken Körper, die alle Figuren der beiden Schalen ebenfalls aufweisen. Hier seien einige Radierungen und Kupfersiche des Antonio Fantuzzi und des Meisters L.D., die beide in Fontainebleau arbeiteten, aufgeführt, um dies zu demonstrieren.

Eine Radierung Fantuzzis, die Fortuna zeigt, wie sie einem Fürsten einen Trunk reicht (Z.3o) (97), läßt unmittelbar an das Relief in der 16
Mitte der Temperantiaschüssel, die Darstellung der Temperantia, denken: bei beiden der schmale Körper mit dem kleinen Kopf und die leicht gezierte Beinhaltung. Die Haltung der Europa auf der Kokosnuß und den Schalen z.B. taucht verschiedentlich im graphischen Werk der Schule von Fontainebleau auf: einmal in einer ebenfalls von Fantuzzi stammenden Radierung, Die Musen am Fuß des Parnaß (Z.2o), wo die männliche 17
Figur im Vordergrund so gelagert ist, daß sie dem Betrachter den Rücken zuwendet. Der Oberkörper erscheint frontal, Beine und Kopf sind im Profil gegeben.

Auch auf einer Luxuria darstellenden Radierung des Meisters L.D. (Z.91), die aus einer Serie der Todsünden stammt, fühlt man sich durch die Gestalt auf dem Thron in dem großen Mittelmedaillon an Europa erinnert. Sowohl an Europa als auch an die Figur des Mars aus dem Mittelmedaillon der nach ihm benannten Schale gemahnt eine weitere Radierung Fantuzzis, die eine Wanddekoration wiedergibt (Z.55), das mittlere Queroval zeigt Jupiter, wie er die drei Göttinnen dem Urteil des Paris unterwirft; die rechte Zwickelfigur über dem Mittelbild soll hier angesprochen werden. Aber auch die linke obere und die rechte untere Zwickelfigur, sowie Jupiter vom Hauptbild selbst geben einen Hinweis auf die Herkunft des Figurenstils, wie er für die Freien Künste und die Erdteilpersonifikationen charakteristisch ist. Auch die berühmte Nymphe von Fontainebleau, die es in vielen Stichen und auch in einer Teppichserie zu sehen gibt, muß hier genannt werden, ebenso einige auf Gemälde Primaticcios zurückgehende Arbeiten, wie der Kupferstich des Meisters L.D. mit Danae und Jupiter (Z.8). Auf einer Radierung des gleichen Meisters, auf dem eine Frau sich einem neben ihr stehenden Mann zuwendet und mit der Hand auf eine Gruppe von Stieren zeigt (Z.93), findet sich sogar am Kleid der Frau deutlich die gleiche, mit Hilfe eines Knopfes erreichte Raffung und Teilung des Stoffes an den Schultern und den Oberschenkeln, wie sie auch die Darstellung der Asia aus der Erdteilserie aufweist (deutlicher in den Schalenreliefs als bei Kobenhaupt).

18 19 21 2o 22 6, 7

Es lassen sich noch eine ganze Reihe von Beispielen anfügen, die alle die Gemeinsamkeiten unterstreichen können. Sämtliche Stiche und Radierungen, die angeführt sind, entstanden in den

23-25

4oer Jahre des 16.Jhts.in Fontainebleau. Möglicherweise hat Dirck Barendsz die Anregung für seine Zeichnungen schon aus Italien mitgebracht, oder aber sie sind auf seiner Heimreise entstanden, die ihn über Frankreich brachte. Der Ursprung des Stils von Fontainebleau ist nämlich in Italien zu suchen, denn die Künstler, die an der Innendekoration des Schlosses arbeiteten, waren von Franz I. aus Italien berufen worden, allen voran Il Rosso und Primaticcio. Erst um die Mitte des Jahrhunderts und in den Jahrzehnten danach kamen in zunehmendem Maße auch einheimische Künstler nach Fontainebleau und auch viele Niederländer, so daß auch Barendsz von diesem Kunstzentrum angezogen worden sein könnte. Als Vermittler zwischen dem Stil von Fontainebleau und dem auf den Zinnschalen zu beobachtenden Figurenstil hat aber wohl ein französischer Stecher gewirkt. Diese Aufgabe kommt wahrscheinlich Etienne Delaune (1518/1519 bis (?) 1583) zu, der 1572 wegen seines protestantischen Glaubens aus Paris floh, nach Straßburg kam und von 1576-158o in Augsburg weilte. Seine Arbeiten 26,27
zeigen unverkennbar die Einflüsse von Fontainebleau, besonders auch Primaticcios.

Welche Verbreitung gerade die Erdteildarstellungen, wie sie von der Marsschüssel bekannt sind, im deutschen Zinngewerbe fanden, zeigen mehrere Beispiele, die bis ins 17.Jht hineinreichen. Viel mag dazu Caspar Enderlein beigetragen haben, ein 156o in Basel geborener Zinngießer, der 1583 nach Nürnberg kommt und 1586 dort Meister wird. (98). Er schnitt die Temperantiaschüssel des François Briot nach in einer nur wenig vom Original abweichenden Art. Es gibt von ihm einen Teller, der in der 28
Mitte sein Porträt, am Rande aber die vier Erdteile

zeigt, wie sie auch auf der Marsschüssel sind. Die gleiche Serie, aber auf drei Erdteile reduziert, hat er auf einem Krug verwendet, ebenso auf der zu seiner Temperantiaschüssel gehörigen Kanne. Von Jacob Koch II, einem ebenfalls Nürnberger Zinngießer, der mit Enderlein zusammenarbeitete, gibt es im Bayerischen Nationalmuseum eine Kanne mit den drei Erdteilen. Auch von anderen Meistern ist diese Serie oft verwendet worden, wobei die Figuren durch Beifügung anderer Attribute und durch Veränderung des Hintergrunds auch für andere Allegorien Verwendung fanden. So z.B. auf einem Krug, der wegen seiner Verwandschaft mit Werken Briots der Briot-Krug genannt wird (heute mit "sogenannt" davor), der in mehreren Exemplaren und verschiedenen Marken existiert. Auf ihm sind die Personen von Europa, Asien und Afrika in die von Solertia, Nonvi und Patientia umgewandelt. Zu der großen Verbreitung gerade dieser Art von Schalen, Kannen und Krügen hat auch beigetragen, daß Briot seine Formen 1601 in einem Rechtsstreit wegen Geldforderungen abgeben mußte (99), so daß sie in die Hände anderer Zinngießer gelangten und so in vielen Abgüssen vorkommen. 29 30 31 33,34,35 32, 33

Da Kobenhaupt in seinen Reliefs einen anderen Hintergrund und anderes Beiwerk gibt als etwa die Reliefs der Zinngeräte und auch der Kupferstiche Sadelers, ist es wahrscheinlich, daß die allen gemeinsame Vorlage nur die Figuren der Erdteile selbst mit wenigenAttributen umfaßte, die man sich vielleicht in der Art vorstellen kann, wie sie Cornelius Vischer in einer Serie gibt, allerdings dann nicht auf ihren Tieren sitzend. Diese vier Erdteile sind zwar erst in der ersten Hälfte des 17.Jht. entstanden, sie sollen hier jedoch nur 36

einen Anhaltspunkt geben. Bei Kobenhaupt haben die Frauengestalten nicht mehr die französische Eleganz, besitzen aber in ihrem Duktus durchaus eine feine Art.

Als besonders fein muß man die Ornamentik bezeichnen, mit der die Montierung der Kokosnuß verziert ist. Sie lockert die Massivität der dunkel glänzenden Nuß mit den durchbrochen gebildeten Teilen auf und verleiht der Gesamterscheinung damit eine gewisse Zartheit. Die unteren Ran- 37,38
kenfüllungen leiten sich von der Art der Arabeskenfüllungen her, wie sie die deutsche Frührenaissance ausgebildet hat. Jedoch sind die Rankenzweige schon viel weiter stilisiert als etwa in einer Arabeske des Bartel Beham, der sie noch reichlich mit Blatt- 39
werk besetzt. Sie rücken schon näher an die Art der Grotesken, deren Rankenstengel immer dünner werden. 4o
Freilich sind sie bei Kobenhaupt noch reich verzweigt und geben nur wenig Raum frei, wie er z.B. bei den Grotesken nötig war, um darin allerlei Mensch und Getier unterzubringen.

In Kunstwerken aus etwa der gleichen Zeit lassen sich immer wieder solche zur Stilisierung neigende Ranken beobachten. Eine Zinnschüssel des Nürnbergers Nicolaus Horchaimer, die auch 1567 42
datiert ist, zeigt im Rand mit den Figuren der sieben freien Künste als Zwischenornamente mehrere solcher teils von einer Vase ausgehende Ranken mit wenig Blattwerk, die in einer großen Blüte endigen. Der wesentlich vehementere Gesamteindruck ist dem persönlichen Stil des Meisters zuzuschreiben. Ein ähnliches, von einem zentralen Gefäß ausgehendes Rankenwerk ist auf dem Rand einer gravierten Zinnplatte aus 43
Augsburg von 1583. Eine Arbeit des Raimund Laminit,

Silberblumen in einer Vase, um 157o anzusetzen, zeigen, diesmal in plastischer Form, fast nur noch aus Blüten bestehende Ranken, kaum mit Blättern besetzt, auch die der Vase vorgelegten Ornamente erinnern mit ihren eingerillten Enden an die kleinen Ästchen der Blütenranke an der Kokosnuß. Vollends stilisiert gibt sich das Rankenwerk eines schmiedeeisernen Gitters aus der zweiten Hälfte des 16.Jht., dessen Blüten mit dem weit herausragenden Blüteninnern etwas an die Endblüten des Kokosnußornaments denken lassen. 44 45

Auch für die obere à jour gearbeitete Rankenfüllung ist die Herkunft von der Arabeske unverkennbar, auch sie jedoch nur sparsam mit Blättern und Blüten besetzt. Ein ganz ähnliches Rankenornament tragen zwei Häufebecher aus dem Museum des Kunsthandwerks in Leipzig, die in die zweite Hälfte des 16.Jhts. gehören. Den äußersten Rand einer Zinnplatte von 1555 umläuft ebenfalls eine solche Ranke. 37 41 46 47

Die Mauresken am Fuß und am oberen Messingteil sind äußerst zurückhaltend über die glatten Flächen verteilt. Überhaupt steht das Werk in seiner dezent vorgetragenen Ornamentik ganz im Gegensatz zu der übervollen Ornamentierung des Rappoltsteiner Pokals. Davon wird bei der Analyse jenes Werks noch zu sprechen sein. Lediglich die drei Ornamentbänder, die die Montierung zwischen oben und unten verbinden, sind etwas reichlicher gestaltet, aber sie müssen auch die Funktion des Zusammenhaltens zwischen Kokosnuß und Fassung übernehmen, weshalb sie auch aus Silber gegossen sind. 3.

Der Zweck, zu dem das Gefäß gedient hat, ist zweifelhaft. Im Straßburger Frauenhausmuseum wird es als Pulverflasche deklariert. Dies scheint aber aus praktischen Gründen nicht

möglich zu sein. Eine Pulverflasche war unentbehrliches Requisit bei der Jagd und im Krieg. Da sie immer gleich zur Hand sein mußte, hängte man sie an den Gürtel, weshalb Pulverflaschen auch immer mit Ösen zum Durchziehen eines Bandes ausgestattet sind. Zwar hat auch die Kokosnuß Ösen in den Löwenköpfen, aber der vollrunde Körper und der voll ausgebildete runde Fuß müßten sich beim Tragen am Körper als ziemlich unbequem erweisen (1oo). Ein geradezu charakteristisches Merkmal der Pulverflasche ist nämlich ihr abgeflachter Körper, eben, damit sie sich leichter tragen läßt. Es gibt verschiedene Formen von 48
solchen Flaschen, jedoch ist keine mit vollrundem Körper gebildet. Selbst für solche, die aus Kuhhörnern hergestellt wurden - und das waren sehr viele - wurde das Horn erst flachgepreßt, bevor es weiterverarbeitet wurde.(1o1).

Auch der Kupferzylinder im Innern der Nuß spricht nicht für eine Verwendung als Pulverbehälter. Die Forderung nach Wasserundurchlässigkeit hätte schon die Kokosnuß allein erfüllt, es hätte dazu nicht eines eigenen Behälters bedurft, und dann auch sicherlich nicht aus Kupfer.

Wahrscheinlich hat man in diesem Gefäß eine Zierflasche zu sehen und war nicht unbedingt zum täglichen Gebrauch bestimmt. Ein gutes Beispiel für eine solche Flasche, die in der Form nahe an die Kokosnuß herankommt, bietet sich in einer Flasche mit Muschelrelief aus dem Bayerischen Natio- 49
nalmuseum dar. Vermutlich war an den Löwenköpfen der Kokosnuß eine Kette befestigt , an deren Ende ein Stöpsel als Flaschenverschluß angebracht war, der wahrscheinlich verloren gegangen ist.

Einige Verwirrung scheint die Da-

tierung der Kokosnuß bereitet zu haben. Im Straßburger Museum datierte man sie "vor 1567", da ja das Beschauzeichen, mit dem sie gestempelt ist, nur bis zu diesem Jahr gebräuchlich war und man 1567 ein neues Zeichen einführte. Hans Haug datiert sie dann 1565 (102). Diese Unsicherheit rührt daher, daß die letzte Ziffer der Jahreszahl, die auf den Seiten des Buches auf dem Relief mit Europa zu sehen ist, im oberen Teil von einem Finger des das Buch haltenden Puttos verdeckt wird. Da aber der restliche zu sehende Teil der Ziffer eindeutig als ein leicht nach links verlaufender Strich zu erkennen ist, kann es sich nur um eine Sieben handeln. Das neue Straßburger Beschauzeichen war auch erst im März 1567 eingeführt worden (103), so daß das Gefäß durchaus im Jahre 1567 mit der alten Stempelmarke versehen worden sein kann. Eine lange Anfertigungszeit wird man für dieses wenig aufwendige Werk sicherlich nicht annehmen müssen.

Der Bacchusbecher 5o

Das in der Chronologie der erhaltenen Werke Kobenhaupts folgende ist ein Trinkgefäß 5o A u. V
in Gestalt des Weingotts Bacchus. Das Stück, ebenfalls mit der Jahreszahl 1567 bezeichnet, muß nach der Kokosnuß entstanden sein, da es schon das im März jenes Jahres eingeführte neue Beschauzeichen trägt. Die Höhe des Gefäßes, das sich heute im Schloßmuseum von Darmstadt befindet, beträgt 35 cm, es ist bis auf das Vogelnest auf dem Kopf der Figur ganz aus vergoldetem Silber gearbeitet.

Der Fuß des Bechers wölbt sich von einem flachen Rand leicht auf und ist ganz mit einem Mauresken- und Bandornament verziert. Aus dem Stand steigt ein flaches rundes Zwischenstück auf, auf dem umlaufend eine Inschrift in Antiqua-Majuskeln eingraviert ist: BACCHUS VON JUPITER UND SEMELE GEBOREN EIN ZART SCHÖNER JÜNGLING AUSERKOREN. Über dieser Inschriftenplatte steht ein Bottich, der aus imitierten Holzdauben zusammengesetzt ist und von je zwei Reifen oben und unten zusammengehalten wird. Zwei der Dauben, eine links und eine rechts, sind über den Rand des Kübels hinaus verlängert und mit einem Loch zum Anfassen versehen. Der Bottich ist bis obenhin mit Trauben angefüllt. Auf den Trauben kommen die mit Riemensandalen bekleideten Füße des Bacchus zu stehen. Dessen ganzer Körper steckt in einem Faß, dessen Dauben durch senkrechte Kerben gebildet sind, in Abständen mehrreihig mit Reifen umlegt,um das Faß zu halten. Die Reifen, im Profil annähernd halbrund, sind in ver-

schiedenen Abständen immer wieder mit senkrechten Riffelungen versehen. Damit wurde die Umwicklung hölzerner Faßreifen imitiert. In der Mitte des Fasses, an der Stelle seiner größten Dicke, ist eine kreisrunde Kerbung zu sehen, das Spundloch des Fasses, das hier auch die Stelle des Nabels des Weingottes markiert. Bacchus' nackte Arme kommen oben zu beiden Seiten aus dem Faß heraus und sind abgewinkelt vor den "Körper" gehalten. In der linken Hand hält er ein Bündel mit Früchten, Trauben und anderem, über das Handgelenk fällt eine Wurst. Die Rechte faßt eine kleine bauchige Flasche, deren Körper vom Hals durch einen Wulstring abgesetzt ist, der Hals ist nach vorne gebogen und mit einem Stöpsel verschlossen, der an einer langen Kette hängt, die an einer am Flaschenkörper angebrachten Öse befestigt ist. Auch um das rechte Handgelenk ist eine Wurst gewickelt. Der oberste Rand des Fasses ist mit einer plastischen Ranke aus Trauben und Weinblättern umlegt. Die Oberfläche des Faßkörpers, aus dem ohne Hals der Kopf herausragt, ist ganz mit Früchten bedeckt, da sind Weintrauben zu sehen, aber auch Granatäpfel und rüben-und birnenartige Früchte. Links und rechts befinden sich zwei große, runde, silberne Knöpfe, die wie Epauletten des Bacchus wirken. Das Gesicht des Gottes ist geradeaus, der Blick starr nach vorne gerichtet. Ein bis über die Mundwinkel reichender Schnurrbart ziert die Oberlippe. Auf dem kurzen Haar trägt er einen Kranz aus Weintrauben und sonstigen Früchten, um den Bänder geschlungen sind, die zwischen den Fruchtbündeln sichtbar werden und am Hinterkopf zu einer Spirale aufgedreht sind. Um beide Ohren hat er eine Wurst gehängt, eine große, dickere ist ihm wie ein Kragen um den Hals gelegt. Auf dem Kopf trägt er ein

50 B

aus Silberdraht verflochtenes Nest, in dem sich ein Storch mit geöffneten Flügeln aufrichtet. Neben ihm hockt ein kleiner Storch, der den Schnabel hochreckt. Im Nest findet sich allerlei Getier: Frösche tummeln sich, eine Schlange windet sich über den Rand des Nests. 5o D

Hebt man den Deckel ab, der mit der Weinranke des oberen Faßrandes beginnt, so wird darunter ein mit einer umlaufenden Maureskenranke verzierter Streifen sichtbar. Im Deckelinneren 5o C ist in einem grün geschmelzten Medaillon das Wappen der Familie Hanau-Lichtenberg angebracht, ebenfalls in Schmelzarbeit: in Feld 1 und 4 des gevierten Wappens in Silber ein schwarzer Löwe, rot gebordet (Lichtenberg), in Feld 2 und 3 in Gold drei rote Sparren (Hanau). Das Kleinod ist ein Schwan mit geöffneten Flügen, die Helmzier silbern und schwarz. Teile der Farbe sind ausgesprengt. Links und rechts des Wappens steht die Jahreszahl 1567.

In der inneren Wölbung des Fußes sind nebeneinander Beschau- und Meisterzeichen angebracht. Das Beschauzeichen ist das Stadtwappen von Straßburg, der Schrägbalken, gekrönt von einer Lilie, wie es 1567 eingeführt worden war.

Von der Flasche, die Bacchus in der Hand hält, führt im Innern des Fasses ein Röhrchen bis zum Boden des Gefäßes, der gebogene Hals diente als Mundstück zum Trinken.

Entgegen der Aussage der Inschrift kann man diesen lustigen Gesellen mit seinem unförmigen Körper kaum als einen "schön zarten Jüngling" bezeichnen, sie unterstreicht vielmehr die Scherzhaftigkeit der Figur. Der Gott des Weines steht höchstpersönlich auf den Trauben, aus deren Saft das Produkt wird, das dann seinen Bauch füllen wird.

Nicht barfuß jedoch steht er da, sondern - einem Gott gemäß - mit feinen Riemchensandalen bekleidet. Mit der Flasche, die er trägt, gibt er den in seinem Bauch angesammelten "Lebenssaft" an die Menschen weiter.

Solche Scherzgefäße waren in jener trinkfreudigen Zeit äußerst beliebt. Die Zünfte z.B. reichten ihren Mitgliedern den Willkommenstrunk aus Gefäßen, die eine Anspielung auf ihr Handwerk darstellten - so tranken die Schneider etwa aus einem Fingerhut, die Metzger aus einem Schwein und dergleichen mehr, und ein Zeitgenosse klagt:

"Heutigen Tages trinken die Weltkinder und Trinkhelden aus Schiffen, Windmühlen, Laternen, Sackpfeifen, Schreibzeugen, Büchsen, Stiefeln, Krummhörnern, Weintrauben, Gockelhähnen, Affen, Pfauen, Mönchen, Pfaffen, Nonnen, Bären, Löwen, Bauern, Hirschen, Schweinen, Käuzen, Schwänen, Straußen, Elendfüssen und anderen ungewöhnlichen Trinkgeschirren, die der Teufel erdacht hat mit großem Mißfallen Gottes im Himmel" (1o4).

Die verrückten Formen waren nicht auf Metallgefäße beschränkt, reiche Möglichkeiten für die Phantasie bot auch das Glas. Auch dort gab es solche in Menschengestalt, z.B. eine Flasche in Landsknechtform aus der Zeit um 16oo. 51

Wesentlich grotesker als bei Kobenhaupt ist Bacchus in einer silbervergoldeten Prassergruppe, die wahrscheinlich von dem Meister Christoph Lindenberger (Meister in Nürnberg 1546, gestorben 158o) stammt (1o6), und die sich im Grünen Gewölbe in Dresden befindet. Genau wie der Straßburger Bacchus steckt auch dieser mit seinem ganzen Körper in einem Faß, an dessen dickster Stelle lediglich seine Hände herausragen, um eine Schubkarre zu umfassen, in der er einen ungeheuer dicken Menschen vor sich herschiebt. Auf der Schürze, die er vor seinen Faßbauch gebunden 52

hat, liest man die lateinische Inschrift: Comedite et bibite / Post mortem nulla voluptas (1o7). Den gleichen Tenor hat ein Gedicht an dem Karren, das mit drastischen Worten zum totalen Genuß auffordert.

Faß und Bacchus waren eine geläufige Verbindung. Im 16.Jht. findet man den Gott des Weines zumeist auf dem Faß sitzend dargestellt, wie auf einem Jahreszeitenbilde des Jonas Silber, oder + 53
hier in trunkenem Zustand - auf einem Deckengemälde aus dem ehemaligen Lusthaus der Münchener Residenz 54
von Melchior Bocksberger. Auf diesem um 156o entstandenen Gemälde zeigt sich Bacchus als ähnlich lustiger Geselle wie der Straßburger Faß-Bacchus: in der einen Hand hält er die Flasche, die er hier selbst zum Munde führt, in der anderen die Weinreben.

Fässer in Kleinformat aus verschiedenen Materialien benutzte man auch als Trinkgefäße. Diejenigen aus Edelmetall geformten ähneln genau den Fäßchen, in denen Bacchus steckt, sie sind in der Mitte teilbar und geben dann zwei Becher ab. Die mir be- 55
kannten Stücke datieren frühestens aus dem ersten 56
Drittel des 17.Jhts.,sind aber auch Mitte des 18.Jhts. 57
noch gebräuchlich. Ihre Form hat sich in der langen Zeit kaum verändert, da ja auch die Transport- und Lagerfässer, die als Vorbilder dienten, stets gleich geblieben waren. Auch aus Glas gibt es solche Gefäße
in Faßform, wie einige Modelle aus dem Kunstgewerbe- 58
museum Köln zeigen. Sie sind als Scherzgefäße gemeint und nicht aufrecht, sondern liegend gebildet, an der Stelle des Spundlochs befindet sich die Öffnung zum Trinken. Sie sind ebenfalls erst aus dem 17.Jht., jedoch muß es schon im 16.Jht. zumindest gläserne Trinkgefäße in Faßform gegeben haben. Wie aus den Trinkbüchern von Schloß Ambras zu erfahren ist, wurde

nämlich dort im Jahre 1567

"...von wegen erzaigung guetter freundschafft guetwilligkait und gesellschafft aufgericht (worden), das ain yeder so In gemelt schloß Ambraß kombt ain glaß wie ain vässlein gestalt mit vier geschmeltzten raiflen mit wein In ainem trunkh aus trinkhen soll..."(108).

Wenn man also für die zweite Hälfte des 16.Jht. solche faßförmigen Trinkgefäße aus Glas annehmen kann, darf man vielleicht auch auf das Vorhandensein von solchen in Edelmetall schließen, zumal man öfter die Formen des kostbaren Edelmetalls in Glas nachahmte. Es gibt z.B. Scheuern, die ihr metallenes Vorbild nicht leugnen können, obwohl sie aus Glas sind (109).

Die Idee, Bacchus in einem Faß darzustellen, aus dem man trinken konnte, mag sich von solchen faßförmigen Doppelbechern herleiten, jedenfalls war sie sehr beziehungsreich und trug sicher zur Heiterkeit der Betrachter und Trinker bei.

Es scheint sich aber hinter Kobenhaupts scherzhafter Darstellung des Weingottes auch noch eine tiefere Bedeutung zu verbergen, die sich ergibt, wenn man alle dem Bacchus beigefügten Attribute in Zusammenhang bringt: in der einen Hand hält er die Weinflasche, in der anderen allerlei Früchte, um die Handgelenke sind Würste geschlungen. Seine Schultern sind ebenfalls voll mit Früchten und Würsten, selbst die Ohren sind mit Würsten behangen, der Kopf mit einem Kranz aus Trauben, Birnen, Rüben und dergleichen umlegt. Das alles muß die Fruchtbarkeit des Landes symbolisieren, und der Storch, den er im Nest auf dem Kopf trägt, das Wahrzeichen des Elsaß, bekräftigt es: hier steht Bacchus als eine Verherrlichung der Fruchtbarkeit des Elsaß, die - vor allem mit dem Wein - die Grundlage seines Wohlstands bildet. Und als Hommage an Straßburg ist das

Ornament am Fuß der Becherfigur aus der Lilie entwickelt, und die Lilie ist das Zeichen Straßburgs.

Bacchus als Symbol der Fruchtbarkeit wird im späten 16.Jht. eine geläufige Vorstellung, wenn er zumeist den Herbst oder einen der Herbstmonate charakterisieren soll, wie in der schon angeführten Darstellung des Herbstes aus einer Jahreszeitenfolge des Jonas Silber. Noch deutlicher zeigt sich dieser Symbolgehalt in einer Herbstdarstellung des Marten de Vos, gestochen von Adriaen Collaert. Dort ist Bacchus nicht nur mit Wein umgeben, sondern auch mit einem überquellenden Füllhorn ausgestattet, und neben ihm häufen sich die Früchte aus einer reichen Ernte, deren Einbringen im Hintergrund geschildert wird. 59

Zwei antike Terra-Sigillata-Schalen in silbervergoldeter Fassung 60

Bei den letzten beiden für Kobenhaupt gesicherten Werken, die sich in Privatbesitz befinden, handelt es sich um zwei gleiche antike Schalen, die mit einer vergoldeten Fassung versehen sind. Die eine der Schüsseln, 1o,8 cm hoch, ist äußerst einfach gefaßt. Der runde, ziemlich flache Fuß ist einmal gestuft, von da aus steigt der kräftige Schaft konisch auf. Zwischen dem Schaft und der Tonschale sitzt der Knauf, eine stark abgeflachte Kugel, deren Mitte mit einem umlaufenden Profil markiert ist. Oberhalb der Profilierung läuft ein Blattkranz entlang, bestehend aus breiten, dreilappigen Blättern, die sich an die Form des Knaufs anschmiegen. Die untere Hälfte des Nodus ist mit einem Fries aus getriebenen Früchten geschmückt, die leicht versetzt angeordnet sind. In den Schaft ist eine Münze des Antoninus Pius (86-161 n.Chr., Kaiser von 138-161) eingelassen, über der ein Blümchen eingraviert ist, das Münzrevers ist im Innern des Schaftes zu sehen. Schaft und Fußplatte sind ganz mit einer Inschrift in Antiqua-Majuskeln bedeckt, die besagt, daß diese Schale mit der Münze 1572 bei Rheinzabern gefunden wurde und von Isack Wickler dem Grafen Philipp von Hanau-Lichtenberg verehrt worden ist: VI 61

"NACH·DEM·ICH·WARD·VON= ERDT·GEMACHT, VNDER=DEM· FRIDLIBENDEN·KEISER= ANTONINVS·PIVS·GEN·REINN· ZABERN.BROCHT, BIN.VOLGENT.1572.MIT= =SEINER.MVNCZ· FVNDEN·IN·DER·ERT, DEM·WOLGE= =BORNEN·HERN·HERN· 62

PHILIPS·GRAVEN·ZV·HANAW·H= Z= LICHTEN= BERG·DEM· ELDERN·VON·ISACK·WICKLER·VERERT,·IN·1432·IORN· VNVERSERDT" (11o).

Das Stück ist am äußersten Rand des Fußes mit dem Meisterzeichen Kobenhaupts gestempelt, das Zeichen ist unten etwas abgeschnitten, da der Rand zu schmal für den Stempel ist. Ein Beschauzeichen fehlt (111).

Die Schale aus Terra Sigillata gehört zum römischen Gebrauchsgeschirr und wurde in großen Massen hergestellt. Terra Sigillata ist der moderne Name für die rote Töpferware der römischen Kaiserzeit, die meist mit Fabrikstempeln versehen war, deshalb "sigillata" genannt (112). Nach dem Absterben der italischen Keramikproduktion in Arezzo verlagerte sich das Zentrum der römischen Töpferkunst nach Südgallien, von wo es seinen Weg nord- und ostwärts fand. Eines der Zentren der Töpferei in Germanien war Rheinzabern, wo hauptsächlich ornamentierte Gefäße hergestellt wurden. Da sich auch auf unverziertem Geschirr einzelne Stempel immer wieder finden, kann man wohl auch sie für dortige Fabrikstempel halten (113). Der Typus der konischen Schüssel ist dem Gebrauchsgeschirr zuzurechnen. Eine Schemazeichnung von Erich Gose (114) zeigt die Entwicklung dieser Form. "Anfangs zeigt die Schale eine kaum merkliche Einziehung der Wand nach innen, im 2.Jht. wird sie reichlich einwärts geschwungen, während sie im 4.Jht. vollkommen straff hochgezogen ist" (115). Die Töpferei in Rheinzabern ist wahrscheinlich erst im 2.Jht. entstanden (116), und diese Gefäße entstammen wohl ebenfalls dieser Zeit. Eine ganz ähnliche Form zeigt ein Gefäß aus Lezoux, einem der gallischen Produktionszentren, das aus

63

64

der Mitte des 2.Jht. stammt. Bei ihm fehlt jedoch die waagrecht eingeritzte Linie, die bei der Schale aus Rheinzabern etwa das untere Drittel markiert. Der Fuß, der an dem gallischen Gefäß zu sehen ist, wurde als Halt für die Silberfassung benützt, er verschwindet im Nodus des Gefäßes.

Die Art, wie Kobenhaupt diese römische Schale verarbeitet, erinnert in ihrer formalen Schlichtheit durchaus an gotische Kelche. Auch 66
der Ver leich mit einem spätgotischen Gefäß, das ebenfalls die Fassung einer antiken Schale gibt, macht 65
formale Gemeinsamkeiten in den Grundzügen deutlich. Die einfache Fassung Kobenhaupts unter Vermeidung fast jeglichen Ornaments spricht für die Unterordnung unter die Form der Antike, die so voll zur Geltung kommt, ist aber dadurch gleichzeitig eine Entsprechung zu der einfachen Form der Schüssel. Die Inschrift, der ein so breiter Raum überlassen ist, daß sie gleichsam die Ornamentierung des Schalenfußes bildet, läßt erkennen, welche Bewunderung man einem solchen Fundstück aus der Antike entgegenbrachte.

Das in der Inschrift aufgezeigte Jahr der Auffindung, 1572, wird man als terminus post für die Entstehungszeit der Montierung annehmen müssen, viel später wird sie jedoch nicht entstanden sein.

Die Fassung der zweiten Schale ist etwas reicher gestaltet, sie ist mit einem Fuß und einem Deckel aus vergoldetem Silber geschmückt. Die Schale selbst entstammt der gleichen Produktion wie die erste, man darf annehmen, daß sie ebenfalls aus Rheinzabern kommt.

Das Gefäß ist mit Deckel 13,8 cm hoch. Es trägt auf dem Fußrand nebeneinander die Beschau Straßburgs aus der Zeit zwischen 1567 und 1616 und das Meisterzeichen Kobenhaupts.

Der Fuß, der sich aus dem flachen, 67
runden Stand entwickelt, ist nur wenig gewölbt, die Wölbung wird von einer mehrfachen Profilierung abgeschlossen, aus der ein Blattkranz herauswächst, wie er auch am Modus des anderen Gefäßes vorkommt. Das mittlere der dreilappigen Blätter ist hier mit einer Achsenkerbung versehen. Über diesem Fries ist eine Einziehung zu bemerken, die den Fuß der Tonschale umschließt. Der ganze Fuß ruht auf drei hochkant ge- 69
stellten Porträtmünzen. Nach Friedrich Back handelt es sich hierbei um Cinquecento-Nachbildungen römischer Münzen, die zumeist dem Valerio Belli zugeschrieben werden (117). Daß es sich um Nachbildungen handelt, zeigen schon die Rückseiten der Münzen: sie sind glatt und ohne Bild.

Der obere Rand der Schale ist von einem Goldstreifen umfangen, der außen als Blattfries erscheint, innen glatt belassen ist. Der Deckel selbst beginnt mit einem breiten, waagrecht aufliegenden Randstreifen, auf dem eine Maureskenranke eingraviert ist. Der Hauptast dieser Ranke bildet eine Sinus-Cosinus-Kurve, an deren höchsten bzw. tiefsten Punkten Verästelungen abzweigen, die den freien Raum nahezu symmetrisch füllen. Von diesem Rand wölbt sich der Deckel zur Mitte hoch und bildet die Hauptzone, in die sechs silberne römische 71, 7
Münzen eingelassen sind, die sich durch eine glatte Kerbung vom Untergrund abheben. Jede der Münzen ist von einem symmetrisch gerollten Ornament gerahmt, wo zwei dieser Rahmungen aufeinanderstoßen, ist der

Zwischenraum mit einem sich nach unten ausbreitenden Fruchtbündel gefüllt. Mehrfach gestufte Profile führen von der Münzenzone zur Deckelmitte und schwingen in einen in der Mitte durch einen Wulstring gegliederten Zylinder über, der wiederum in einen Strahlenteller ausläuft, wie er auch am Ausguß der Kokosnuß zu finden ist. Auf diesem Teller sitzt ein Schälchen in halbkugeliger Form, dessen Rand vom gleichen Blattkranz abgeschlossen wird wie die obere Schaleneinfassung, wo der Deckel aufsitzt.

Wenn auch hier die Silbermontierung ein größeres Gewicht erhält als etwa bei der ersten Schale, so bleibt der Zierat doch auch bei dieser Fassung immer zurückhaltend, damit die Antike zur Wirkung kommt. Das Ornament, das die Münzen einfaßt, ist fast nicht mehr als Rollwerk zu bezeichnen, es kommt dem Beschlagwerk schon näher, wie es gerade in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts gebräuchlich wurde und neben dem Rollwerk, oft auch zusammen mit diesem, Verwendung findet. Wenn man sich jedoch das Rollwerkornament des Rappoltsteiner Pokals vor Augen hält, das dort ein vorherrschendes Schmuckelement ist, so zeigt sich, daß am Deckel der Schale alle Kantigkeit und Schärfe verschwunden ist, fast kann man von einer "Erweichung" sprechen. Die Rahmung erscheint hier wie aus einem weichen Material, etwa Leder, ausgeschnitten, ein Eindruck, der auch schon dadurch entsteht, daß die Einrollungen ganz flach aus dem Grund herausgetrieben sind, im Gegensatz zu den äußerst plastischen Bildungen am Rappoltsteiner Pokal.

Das Prinzip der Münzenrahmung

entspricht der herkömmlichen Lösung, wenn eine Reihung von Medaillonformen vorliegt: stets findet sich um das Rund oder Oval herum ein Rahmenornament, das dort, wo zwei Einfassungen aufeinanderstoßen, mit einem länglichen Füllstück versehen ist, dessen Enden häufig in irgendeiner Form verdickt sind. Dieses Prinzip findet sich schon an den Konsteinpokalen aus der Werkstatt des Nürnberger Goldschmieds Ludwig Krug und dem unter dessen Einfluß entstandenen Münzpokal in der Münchner 73
Schatzkammer von ca. 1530. Das gleiche gilt für den Deckel des Petruspokals des Linhard Bauer, einem 74
jüngeren Zunftgenossen Kobenhaupts, der 1569 entstanden ist. Hier ist übrigens auch jenes Beschlagwerk zu beobachten, jedoch scheint es noch etwas strenger gehandhabt zu sein. Gerade die Jahre um 1570 sind für die "Aufweichung" des strengen Rollwerks bezeichnend. Damit dürfte die Fassung des antiken Gefäßes in unmittelbare Nähe zu der anderen Tonschüssel treten, was die Entstehungszeit betrifft, so daß man sie in die Jahre um 1575 setzen kann.

Im Innern des Deckels sind die 75
Rückseiten der römischen Silbermünzen zu sehen. In der Mitte ist dort ein halber Taler mit dem Bilde 76
Kaiser Maximilians I. von 1519 eingelassen.

Als außerordentlich gelungen muß man die Proportionen dieses Gefäßes bezeichnen. Die Art, die Schale auf Münzen zu stellen, ist nicht nur originell, da hier auch Deckel und Fuß durch die Münzen eine Entsprechung finden, das dem Knauf aufgesetzte Schüsselchen, das ja den Deckel erheblich erhöht, scheint geradezu nach einer Erhöhung des relativ niedrigen Fußes zu verlangen, so daß dann

wieder ein optimales Gleichgewicht herrscht. Es ist anzunehmen, daß dieses Schüsselchen als Fassung für einen verlorengegangenen Gegenstand diente. Dies mag ein Schmuckstein gewesen sein, vielleicht aber auch das Wappen der Familie Hanau-Lichtenberg, oder etwa eine weitere Münze (118).

Das 16.Jht. greift immer wieder gerne nach der Möglichkeit, ein mit einem Stand versehenes Gefäß noch einmal auf Füße zu stellen. So wurde ein Ende des 15.Jht. entstandener Deckelbecher, der aus dem Besitz des Erasmus von Rotterdam stammt, 77
im 16.Jht. auf geflügelte Engelsköpfchen gestellt. Eine ganze Reihe von Bechern der ersten Hälfte des 16.Jht. zeigt solche untergesetzten Füße, die z.B. als Schellen oder als Eicheln gebildet sind. Zumeist 78, 79
handelt es sich dabei um kleine Deckelbecher, die einen nur flach gewölbten Stand haben. Letzten Endes kommt diese Fußbildung aus der späten Gotik, wo man einen bestimmten Bechertypus, nämlich den zur Mündung hin ausschwingenden konischen Becher, häufig auf Tier- oder Menschenfiguren setzte.

Der Rückgriff auf Gotisches, wie er schon in der Gesamterscheinung der ersten Terra-Sigillata-Schale angesprochen wurde, zeigt sich auch in den Blattfriesen, die mehrfach Verwendung finden. Wenn sich auch gegen Ende des 16.Jht. generell ein Wiederaufleben gotischer Formen gerade in der Goldschmiedekunst bemerkbar macht, wie sie etwa die Buckelpokale eines Hans Petzoldt darstellen, so mag hier mit dem Rückgriff auf Vergangenes auch das Alter der Gefäße damit unterstrichen werden, ohne daß jedoch ein "altertümlicher" Gesamteindruck entsteht.

Technische Daten

Der Rappoltsteiner Pokal ist heute Eigentum des Freistaats Bayern und ist in der Schatzkammer der Münchner Residenz ausgestellt. Er wurde vor 18o5 in den damals Wittelsbachischen Schatz gegeben.

Der Pokal ist aus Silber gearbeitet und ganz vergoldet, teilweise geschmelzt, der Dekor setzt sich aus gegossenen und getriebenen Teilen zusammen. Insgesamt ist er 76 cm hoch, ohne Dekkel 51,2 cm. Der Durchmesser an der breitesten Stelle (Deckelrand) beträgt 22,5 cm, die Kuppa hat oben einen Durchmesser von 2o cm. Das Gewicht des Stückes wird mit 22 Mark, 5 Lot und 4 Gran angegeben (119), was in heutiger Gewichtseinheit etwa 5,25 kg betragen würde (12o).

Beschau und Meisterzeichen sind in der inneren Wölbung des Fußes angebracht, und zwar dort, wo sich der kreuzförmige Angriff zum Ausschrauben des die einzelnen Teile des Pokals verbindenden Stabes befindet. Das Straßburger Beschauzeichen ist das, welches sich auch auf der Kokosnußmontierung fand, ein mit drei kleinen Schildchen gefüllter Schild, der von einer Lilie gekrönt ist. Dieses Zeichen war von 1534 bis 1567 gültig. Das Meisterzeichen entspricht dem in Figur 1 abgebildeten.

Der Erhaltungszustand ist als gut zu bezeichnen. Es sind zwei der Faunsköpfe an der Kuppa abgebrochen, die Emailfarbe der Weltkugel am Deckelknauf ist nur noch in Spuren vorhanden. Die einzelnen Gefäßteile stehen nicht mehr exakt senkrecht aufeinander, so daß sich der Pokal leicht nach einer Seite neigt.

Herkunft und Geschichte

Seinen Namen hat der Pokal von der Familie des Auftraggebers, den Herren von Rappoltstein. Die Rappoltsteiner waren ein elsässisches Adelsgeschlecht mit umfangreichen Besitzungen im Elsaß, vor allem im Oberelsaß, die sie größtenteils von den Basler Bischöfen und von den Habsburgern zu Lehen hatten. Ihr Gebiet dehnte sich vom Kamm der Vogesen bis zum Rhein, von Markirch im Lebertal bis zum Münstertal. Das Zentrum der Herrschaft bildete Rappoltsweiler mit den drei Burgen Rappoltstein, St.Ulrich und Girsberg, die sich alle drei auf dem selben Berg über der Stadt erhoben, dazu kam das Schloß in der Stadt selbst, das im 16.Jht der bevorzugte Wohnsitz wurde.

Über den Ursprung der Familie ist keine absolute Klarheit mehr zu gewinnen, da die Archivalien der Rappoltsteiner im 13.Jht. einem Brand zum Opfer fielen. Die Legende, die sich um Herkunft und Anfang der Herren von Rappoltstein rankt, besagt, daß Konrad II., römischer Kaiser, zwei Brüder, die Herzöge von Spoleto, nach Deutschland gebracht habe, da sie aus ihrem Lande vertrieben worden waren. Der eine von beiden habe sich bei Rottweil ein Schloß gebaut und sich Herzog von Urslingen genannt, da er

aus dem edlen römischen Geschlecht der Ursiner stammte. Sein Bruder jedoch habe sich über den Rhein in das Elsaß begeben und dort eine freie Rappoltsteinische Herrschaft gegründet. Er habe sich aber nicht mehr Herzog genannt, wie sein Bruder, sondern einen Herren von Rappoltstein. Dieser der beiden Brüder soll Rochus geheißen haben, und das Schloß, das er sich baute, habe er nach seinem und seiner Vaterstadt Namen "Rockspoletin" genannt, woraus dann im Laufe der Zeit durch Verballhornung "Rappoltstein" geworden sei (121).

An dieser Version hält auch Wilhelm II. von Rappoltstein (1468-1547) fest, wenn er 1514 in einem Brief schreibt:

"Nachdem unsere vordern vertriebenen Hertzoge von Spolet gewesen und fürstlichen Staat nicht mehr halten mögen haben, haben sie und wir den Titel Herrn zu Rappoltstein angenommen" (122).

Auch Sebastian Münster gibt um die Mitte des 16.Jht. in seiner "Kosmographie" diese Geschichte vom Ursprung der Rappoltsteiner, als er über das Elsaß berichtet.

Wahrscheinlich waren ursprünglich die Grafen von Egisheim im Besitz des Gebiets der Herrschaft Rappoltstein. Durch eheliche Verbindung des Hauses mit den Herzögen von Franken, aus denen der spätere salische Kaiser hervorging, wurde die Herrschaft Rappoltstein kaiserliches Erbgut. Heinrich IV. beschenkte damit den Bischof von Basel als Belohnung für die ihm erwiesene Treue. Nach kurzzeitiger Rückkehr in kaiserlichen Besitz gab Friedrich Barbarossa sie wieder an das Basler Bistum, das gegen Ende des 12.Jht. Egenolph von Urslingen damit belehnte, der als der Stammvater des Hauses Rappoltstein gilt.(123).

In einer anderen Version der Abstammungslegende heißt es, der Begründer des Geschlechts sei ein Edler von Urslingen gewesen, der beim Römerzug Friedrich Barbarossas Statthalter von Spoleto gewesen und auf des Kaisers Empfehlung hin im Jahre 1168 vom Basler Bischof mit einer oberelsässischen Herrschaft belehnt worden sei (124).

Da die Stadt Rappoltsweiler schon im 8.Jht. Erwähnung findet, kommt letztere Version der Wahrheit näher. Der Name der Stadt wurde dann wahrscheinlich auch für die älteste der Burgen verwandt, nämlich Rappoltstein (weil sie auf einen Felsen gebaut war), und übertrug sich dann auf das Geschlecht ihrer Bewohner.

Unter Wilhelm I. von Rappoltstein (1427-1507),gegen Ende des 15.Jhts.,wurde mit der Ausbeutung der Minen des Lebertales in großem Maße begonnen. Dabei schlossen er und seine Brüder mit König Maximilian ein Abkommen, wonach der Ertrag der Bergwerke mit diesem und seinen künftigen Erben zu teilen sei, und er dafür sie und ihre Erben ebenso wie die Bergwerke beschützen möge (125). Im 16. Jht. nahm dann der Ertrag der Minen stark zu. Neben Blei, Kupfer und Kobalt war es jedoch hauptsächlich das Silber, das vor allem in den Gruben von Markirch gefunden wurde, das den Bergwerken des Lebertales Berühmtheit und den Herren von Rappoltstein einen beträchtlichen Reichtum bescherte. In Sebastian Münsters "Kosmographie" ist zu lesen, daß 1530 und 1539 in mehreren Gruben Massen gediegenen Silbers gewonnen werden konnten (126).

Aus einer solchen Stufe gediegenen Silbers soll auch der Rappoltsteiner Pokal entstanden sein. Gediegenes Silber bedeutet, daß dieses

Silber so rein aus dem Berg kam, daß es kaum oder gar nicht von anderen Erzen geschieden werden mußte und vom Goldschmied gleich verarbeitet werden konnte. Der Überlieferung zufolge wurde der Pokal 1543 zum ersten Mal aufgestellt, einen schriftlichen Beweis dafür gibt es nicht. Damals feierte man im Hause Rappoltstein eine Doppelhochzeit: die des Georg von Rappoltstein mit Elisabeth von Helfenstein und die seiner Schwester Johanna von Rappoltstein mit Georg Truchseß zu Waldburg. Die Festlichkeiten dauerten fast zwei Wochen, vom 5. bis zum 22. November. Durch Aufzeichnungen, die der Amtmann von Heitern anfertigte, sind wir über das Fest und die Gäste genau unterrichtet, er gibt sogar die Speisenfolge der einzelnen Feiertage an. Insgesamt wurden verspeist: 9 Ochsen, 18 Kälber (mehr hatte man nicht bekommen können, schreibt der Amtmann!), 8o Hammel und Schafe, 152 Kapaune, 2oo Hühner, 12o andere Vögel, usw. usw. (127) - man sieht, es war ein grosses Fest, und man könnte sich natürlich gut vorstellen, daß zu diesem Anlaß ein solcher Prachtpokal angefertigt und aufgestellt wurde. Ob dieses traditionelle Datum von 1543 zu halten sein wird, wird sich im Verlauf der Arbeit klären.

Der letzte männliche Sproß der Familie Rappoltstein, Johann Jakob, der sich als erster "Graf und Herr zu Rappoltstein" nannte, starb 1673, ohne einen männlichen Erben zu hinterlassen. So gelangten Titel und Erbe an den Pfalzgrafen Christian II. von Birkenfeld-Bischweiler, der mit Katharina Agatha, einer Tochter Johann Jakobs, verheiratet war. Ihr Sohn Christian III. beerbte den Herzog von Zweibrücken, und dessen Söhne teilten das Erbe unter sich auf: Christian IV., der ältere

der beiden Brüder, erhielt Zweibrücken und Birkenfeld, der jüngere, Friedrich, die Grafschaft Rappoltstein. Dessen Sohn Maximilian Joseph war der letzte, der die Grafschaft innehatte. Die französische Revolution beraubte ihn seiner Besitzungen und zwang ihn, sein Land zu verlassen. Nachdem er sich einige Zeit in seinen pfälzischen Landen aufgehalten hatte, erbte er den bayerischen Kurfürstenhut, da Karl Theodor ohne Nachkommen gestorben war, und zog 1799 nach München. 1806 bestieg er als Max I. Joseph den neu geschaffenen bayerischen Königsthron. Er war es auch, der den Pokal als Familienerbe zurückforderte und vor 1805 in die Schatzkammer in München einbrachte, nachdem er nur knapp der Einschmelzung entgangen war.

Während der französischen Revolution nämlich hatte man den Pokal in eine Kiste gepackt und in den Kanzleiräumen des Rappoltsteinischen Stadtschlosses in Rappoltsweiler vergraben. Doch das Versteck wurde entdeckt, und der Pokal sollte der Münze zum Einschmelzen ausgeliefert werden. Das zu verhindern bemühten sich zwei Colmarer Dok.6
Bürger, die Herren Karpff und Marquair, die von der Regierung des Departements eingesetzt worden waren, ein Inventar aller im Distrikt vorhandenen Kunstwerke zu erstellen. Sie übergaben den Pokal dem damaligen Colmarer Pfarrer und Schulrektor Billing mit der Aufgabe, eine genaue Beschreibung des Stükkes anzufertigen, sein Gewicht festzustellen und die Art des Metalls, sowie den Zweck seiner Verwendung zu benennen. Dann sollte das Gefäß dem Nationalkonvent als "monument" übergeben werden.

Die drei Männer scheinen sich redlich Mühe gegeben zu haben, ihre Aufgabe so zu

lösen, daß man den großen Wert des ihnen anvertrauten Stückes auch bei der Revolutionsregierung zu schätzen wisse. Auf eine Mahnung seitens der Regierung wegen des langen Säumens schickten sie umgehend die von Billing angefertigte ausführliche Beschreibung des Pokals ab und versäumten nicht, im beigefügten Brief die besondere Aktualität dieses Werkes in Bezug auf die neue Regierungsform des Landes zu betonen, die sich in den Reliefs mit Darstellungen römischer Heldensagen manifestiere, die geeignet seien, gerade den republikanischen Eifer zu nähren. Sie schließen die Bitte an, den Befehl zur Auslieferung dieses für sie so bedeutenden Werkes zurückzunehmen und es ihrem Departement zu erhalten, um es später in das Colmarer Museum einzubringen (128). Dok.6

Offensichtlich hatten die Herren Erfolg in ihren Bemühungen, denn der Pokal verblieb in Colmar und war eine zeitlang in der dortigen Stadtbibliothek aufgestellt, bis er dann an den bayerischen Kurfürsten ausgeliefert wurde. Der Rappoltsteiner Pokal ist nicht das einzige Kunstwerk, das der Nachwelt durch diese beiden Colmarer Bürger, die Herren Karpff und Marquair, erhalten geblieben ist. Eine Gedenktafel im Kirchenraum des Unterlindenmuseums von Colmar erinnert daran, daß sie es waren, die unter anderem den Isenheimer Altar retteten und nach Colmar überführen ließen (129).

1895 schickte man den Pokal zu der Ausstellung "Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen" nach Straßburg. Bei dieser Gelegenheit wurde er von den dortigen Museumsleuten auseinandergenommen und einer eingehenden Untersuchung unterzogen. Dabei konnte man erstmals mit Sicherheit das Meisterzeichen

des Georg Kobenhaupt identifizieren. Das Zeichen war nämlich - wahrscheinlich durch den Gebrauch eines metallenen Schlüssels zur Öffnung der Schraube in der inneren Wölbung des Fußes - so zerkratzt, daß ein sicheres Erkennen nicht mehr möglich war. Erst durch das Abreiben auf Stanniol und den Vergleich dieses Abdrucks mit den auf den Zinntafeln der Straßburger Goldschmiedezunft verzeichneten Marken bestätigte Georg Kobenhaupt als den Autor des Pokals (13o).

Kurze Beschreibung des Pokals 8o, 81

Der runde Fuß besteht aus zwei Stufen. Die untere Wölbung trägt einen Ornamentfries und ist durch eine glatte Hohlkehle von der oberen Stufe getrennt. Auf dieser sind umlaufend die Arbeiten im Silberbergbau dargestellt, vom Hauen des Erzes im Berg bis zur Schmelzung in der Hütte. Der Schaft beginnt mit einem Tempelchen, in dessen drei Nischen die theologischen Tugenden sitzen, inschriftlich als Spes, Fides und Caritas bezeichnet. Auf diesem Tempel ruhen drei nackte weibliche Gestalten, die mit dem Rücken gegeneinander stehen und sich Widderköpfe vor den Leib halten. Über diesen Karyatiden bereitet sich die Kuppa vor, die weit auslädt. Sie ist mit sechs Reliefs geschmückt, die Begebenheiten aus der altrömischen Sage darstellen: Kampf der Horatier, Tod der Lukretia, Mucius Scaevola legt seine Hand ins Feuer, Cloelia flieht aus dem Lager des Porsenna, Horatius Cocles verteidigt die Brücke, und der Tod der Verginia. Über jedem der Reliefs erläutert eine lateinische Inschrift in einer farbigen Kartusche das Geschehen. Der stark eingezogene zylindrische Teil über dieser Zone ist mit sechzehn Wap-

pen in Hinterglasmalerei geschmückt. Auf dem Deckel sind sechs runde Medaillons eingelassen mit den Taten des Herkules, die ebenfalls alle mit einer lateinischen Inschrift in einer Kartusche erklärt werden. Als Knauf dient ein offener runder Säulentempel, in dem der harfespielende David sitzt. Krönung des Tempels bildet eine nackte Reiterin auf weit nach vorn springendem Pferd, dessen Hinterbeine in einer auf der Weltkugel ruhenden Muschel verankert sind. Im Innern des Deckels ist in der Mitte das Rappoltsteinische Wappen angebracht, um das sechs Medaillons mit Maureskenornamenten konzentrisch angeordnet sind, die die Rückseiten der Herkulesplaketten bilden. Zwischen den Medaillons sind sechs Engelsköpfchen angebracht. Am Boden der Kuppa im Innern des Pokals ist der Sündenfall eingraviert.

Die Teile des Pokals im einzelnen

Der Fuß

Der Fuß des Pokals ist zweigeteilt. Die untere gewölbte Stufe, die sich über einem mehrfach getreppten Profil erhebt, ist ganz mit plastischem Ornamentschmuck versehen, dessen Hauptakzente runde, stark gewölbte Schilde bilden, die mit Email-Arabesken geziert und von einem üppigen Rollwerkrahmen eingefaßt sind. 82

Eine tiefe, glatt belassene Hohlkehle bildet den Übergang zur zweiten, im Durchmesser kleineren Stufe. Drei bärtige Männchen sind in die Biegung dieser Kehle eingepaßt, ihr Unterkörper verläuft in einen Volutenschwung, auf dessen eingerolltes Ende sie sich mit beiden Händen stützen, um den tellerartigen Boden der nächsten Stufe auf ihren Schultern zu tragen, ihr Kopf ragt unter dem Rand hervor.

Diese zweite Stufe wölbt sich aufwärts zum Schaft. Hier finden sich im Uhrzeigersinn umlaufend Darstellungen aus dem Silberbergbau. Die Darstellung beginnt mit der eigentlichen Bergmannsarbeit, dem Hauen des Erzes: da sitzen zwei Hauer vor Ort und arbeiten sich in den Berg hinein (131). Am Rand des Bergausschnitts sieht man noch die Vegetation der Landschaft, Bäume und einige Grasbüschel. Der eine der Hauer, fast ganz dem Beschauer zugewandt, legt eben einen abgehauenen Gesteinsbrocken in eine hölzerne Mulde, wie dieses 83 VIII

schalenartige Gefäß bezeichnet wird, seine linke Hand hält noch das vorne zugespitzte Eisen an die Wand, den Schlägel, oder Fäustel, wie er in der damaligen Zeit genannt wurde, hat er aus der Hand gelegt. Ein weiteres Eisen liegt, vom Holzgriff abgelöst, auf dem Boden. Da diese Eisen mit zunehmender Nutzung stumpf wurden, mußten sie öfter ausgewechselt werden. Hinter diesem Bergmann, tiefer im Berg, sitzt ein zweiter Hauer auf seinem Sitzstapfel, einem würfelförmigen Steinblock, der hier deutlich zu sehen ist. Er holt weit aus mit dem Fäustel, um es mit Kraft auf das Eisen zu schlagen, das er mit der linken Hand an die Bergwand hält. Beide Männer tragen die typische Bergmannskleidung der damaligen Zeit, bestehend aus einem Wams mit angeschnittener Kapuze, der Gugel, die vor dem tropfenden Wasser schützen soll. Über der meist kniekurzen Hose wird das Bergleder oder Arschleder getragen, ein rund geschnittenes Kalbsleder, das die Beine vorne frei läßt und nach hinten spitz zuläuft. Das Leder gewährte Schutz vor Nässe beim Einfahren in die Grube, sowie auch beim Hauen vor Ort in sitzender oder gebückter Stellung.

Die Männer haben sich schon weit vorgearbeitet, links von ihnen sieht man die abgehauenen Wände mit den schroffen Kanten, die das Eisen geschlagen hat. Ein großer Haufen abgeschlagener Erzbrocken liegt im Vordergrund für den Abtransport bereit. Diesen besorgt ein Bergmann mit der Schubkarre, die er nach links weiterschiebt und somit zur nächsten Szene hinüberführt.

Hier befindet sich -nun wieder im Freien - der Sammelplatz für das gehauene Erzgestein. Aus dem Stollenmundloch, dem Eingang in 84 IX

die Grube, der mit Balken abgestützt ist, kommt rechts oben ein Bergmann mit dem Hund (auch Hunt), einem kleinen hölzernen Wagen, den er auf Schienen vor sich herschiebt, um ihn dann auf den schon vorhandenen Haufen von Erzbrocken zu entleeren. Ein anderer Bergmann ist damit beschäftigt, die Erze auf seine Mulde zu legen. Um seine Hände an den sehr scharfkantigen Steinen nicht zu verletzen, benutzt er dazu eine Hacke. Im Hintergrund läuft ein Bergmann mit der Wünschelrute das Gelände ab, um neue Erzadern aufzuspüren. Links von ihm sieht man einen Bergmann, der gerade in den Schacht eingefahren ist, hinter ihm wird noch der Kübel sichtbar, mit dem das Wasser aus dem Schacht nach oben befördert wird, was mit Hilfe einer Winde geschieht.

Damit ist die eigentliche Bergarbeit, die Gewinnung des Erzes, getan, es folgt nun die Aufbereitung des gewonnenen Erzgesteins, was sich, wie alle folgenden Arbeiten, wieder über Tage abspielt. 85

Da sitzen drei Männer an einem X langen Tisch, je einer an den Schmalseiten, einer an der Längsseite. Als Sitzgelegenheit dient jedem ein Sitzstapfel, wie man ihn schon bei dem Hauer im Berg sehen konnte. Wie ihre Kollegen unter Tage tragen auch sie die schon beschriebene Bergmannstracht mit Gugel und Bergleder. Nur der links Sitzende hat die Gugel vom Kopf gestreift, die beiden anderen schützen auch hier ihren Kopf mit der Kapuze, was durchaus berechtigt ist: die Männer sind damit beschäftigt, die groben Gesteinsbrocken zu zerkleinern, und dabei können leicht Splitter fliegen. Jeder hat vor sich auf dem Tisch eine annähernd rund behauene dicke Steinplatte, die als Unterlage

beim Schlagen dient. Die Steine liegen überall um den Tisch herum, von wo sie die Männer aufnehmen und sie auf der Steinplatte mit dem Scheidehammer, auch Pochfäustel geheißen, zu zerkleinern. Der mittlere und der rechte Arbeiter haben beide den rechten Arm mit dem Hammer bis über den Kopf erhoben, um zum Schlag auf den Erzbrocken auszuholen. Der Hammer des linken hingegen ist gerade auf den Stein herabgefallen. Unter dem Tisch steht ein flacher runder Bottich, der schon teilweise mit zerkleinertem Gestein gefüllt ist. Um vor Witterungseinflüssen einigermassen geschützt zu sein, hat man den Arbeitsplatz mit einer einfachen Konstruktion aus Holz überdacht. Vier Baumstämme dienen als Stützen für die Bedachung, die aus lose nebeneinander gelegten Brettern besteht. An der linken vorderen Stütze und am hinteren Querbalken hängen je eine trapezförmige Tasche, die vordere ist mit einer Stickerei versehen, die andere zeigt eine genarbte Oberfläche. Wahrscheinlich handelt es sich um die sogenannte Tscherpertasche, in der der Bergmann sein Handwerkszeug mit an den Arbeitsplatz brachte.

Nach der trockenen Aufbereitung, 86
die hier zu sehen war, folgt nun die nasse Aufbe- XI
reitung. Das zerkleinerte Erz muß gewaschen werden, damit es von Staub und noch lose anhaftenden Teilen des tauben Gesteins befreit wird, das ist das Gestein, das kein Erz enthält. Das Wasser dazu liefert ein Brunnen in der Mitte der Vordergrundzone, aus dem nach zwei Seiten ein Wasserstrahl läuft. Rechts fließt er in eine viereckige Wanne. Zu dieser Wanne beugt sich ein Arbeiter tief hinab und hält mit weit aufgekrempelten Ärmeln ein Sieb ins Wasser, in dem sich die zerkleinerten Erzteile befinden, welche

er aus dem neben ihm stehenden Bottich genommen hat. Durch dieses Sieben setzt sich der feine, ebenfalls erzhaltige Staub ab, und es bleiben nur die großen Erzteile übrig. Der sich am Boden des Beckens bildende Erzschlamm, der Sumpf, kann dann entnommen und zum Trocknen ausgelegt werden. Daher heißt dieser Vorgang Siebwäsche oder Sumpfwäsche. Ihr Zweck ist es außerdem, die größten Erzbrocken auszusortieren, auf daß sie erneut zerkleinert werden.

Auf der linken Seite des Brunnens fließt das Wasser in einen hohen Bottich, hinter dem ein anderer ebenfalls eine Siebwäsche vornimmt. Dieser jedoch unterscheidet sich in seiner Kleidung von den bisher aufgetretenen Bergleuten. Er trägt ein gegürtetes Wams,mit einem tiefen spitzen Ausschnitt, aus dem ein Einsatz oder ein Hemd sichtbar wird. Die Ärmel hat auch er aufgekrempelt, um sie vor Nässe zu schützen. Auf dem Kopf sitzt eine flache runde Kappe. Dies ist die Tracht, wie sie die Bergleute tragen, die nur über Tage arbeiten.

Hinter den beiden Siebwäschern erhebt sich eine steile, zerklüftete Wand, die in Kopfhöhe des Stehenden ein Plateau bildet. Hier ist das Haspelgerät mit den zwei Hasplern zu sehen, von dem aus ein Schacht in die Tiefe führt zu den Gängen und Stollen, von wo das Erz bzw. das Wasser nach oben geholt wird. Es handelt sich um eine Winde, auf die ein Seil aufgewickelt wird, an dem der Kübel hängt. Bedient wird diese Winde von zwei Männern, den Hasplern oder Haspelknechten, die jeweils an einer Seite die Drehhebel in Bewegung setzen. Rechts im Hintergrund sieht man ein Haus mit einem schmalen Turm davor, hinter dem mächtige Rauchschwaden aufsteigen. Wahrscheinlich ist hier die Schmelzhütte

gemeint, der Rauch deutet auf das Feuer des Schmelzofens hin.

Die anschließende Szene zeigt eine weitere Wäsche des Erzgesteins, die Krukenwäsche. In einem fest gezimmerten Holzschuppen, der nach vorne offen ist, steht ein Mann hinter einem über die ganze Breite der Hütte reichenden Bassin. Es ist in zwei Abteilungen so unterteilt, daß der größere, dem Betrachter am nächsten kommende Teil das Erzklein aufnimmt, der kleinere dahinter mit Wasser gefüllt ist. Hat der Wasserspiegel die Höhe des Beckenrandes erreicht - ein direkter Wasserzulauf ist zwar nicht sichtbar, muß aber vorhanden sein -, so tritt das Wasser über die Trennungswand zwischen den beiden Abteilungen hinüber und fließt, da das Bassin nach vorne offen ist, dort wieder ab. Dabei spielt sich der Vorgang der Wäsche ab: ein Hilfswäscher links außerhalb des Schuppens, mit Gugel und Bergleder bekleidet, gibt mit einer Schaufel das Erz auf das Bassin. Hinter dem Bassin steht der Krukenwäscher und bewegt mit der Kruke, einer Art Hacke mit dreieckigem Blatt an langem Stiel, das Erzklein hin und her. Dadurch wird dieses noch einmal von allen anhaftenden Staubteilen gesäubert. Der Wäscher trägt die Tracht der Bergleute über Tage, wie man sie schon bei dem Siebwäscher der vorigen Szene beobachten konnte. Deutlich sind hier die gebauschten Ärmel des Wamses zu erkennen. Seinen Hut hat er an die Wand der Hütte gehängt, darunter steht ein Krug.

Die letzte Szene führt in die 87
Schmelzhütte hinein. Diese besteht ebenfalls aus XII
kräftigen, fest vernagelten Holzbalken und -brettern, allerdings scheint sie nach drei Seiten offen zu

sein, nur die Rückwand ist geschlossen. In der linken Ecke steht der Schmelzofen, der vom Boden bis zur Decke reicht. Er ist aus Steinen gemauert, unten befinden sich zwei rundbogige Öffnungen, aus denen das geschmolzene Silber austritt, oben ist eine grosse Öffnung, nur durch einen schmalen kurzen Pfosten geteilt, aus der die Flammen hochschlagen und der Rauch in Windungen hervorquillt und nach oben durch den Kamin entweicht, was hier nicht mehr sichtbar ist. Das Feuer wird von einem riesigen Blasebalg angefacht, der aus der rechten Ofenseite herausragt, dieser wiederum bezieht seine Kraft von einem Wasserrad, das an der linken Außenwand der Hütte angebracht ist, durch eine Welle übertragen, deren Lagerung in der rechten Ecke neben dem Ofen gut zu erkennen ist. Angetrieben wird das Rad von einem Bach, der sich vor der Hütte vorbeischlängelt, um dann vom Rand überschnitten zu werden. Zwei Männer sind in der Schmelzhütte beschäftigt: der eine steht vor dem Ofen und kippt gerade aus einer Mulde eine Ladung Erz in das Feuer, der andere gießt aus dem Schmelzlöffel das Geschmolzene in ein kleines Gefäß. Diese beiden Arbeiter tragen ähnliche Tracht wie ihre Kollegen unter Tage, jedoch sind sie außer mit dem Arschleder auch mit dem Bauchleder ausgestattet, so daß ihr Gewand wirkt als sei es seitlich geschlitzt. Im Vordergrund liegt verschiedenes Gerät auf dem Boden, ein Bottich mit Erz, eine kleine Mulde, eine Schaufel, rechts neben dem Schmelzer liegt ein flacher Korb mit Henkeln, ebenfalls mit Erzgestein gefüllt. Der Haufen von Brocken hinter diesem Korb ist schwer zu deuten. Erzgestein ist es sicher nicht, denn dieses war ja zuvor klein gepocht worden. Vielleicht sind es Holzstücke für die Feuerung des Schmelzofens. Aber die

Form läßt eigentlich nicht an Holz denken, sondern viel eher an das geschmolzene Silber, das im flüssigen Zustand in ein Gefäß gegossen worden ist, wie es ja der Schmelzer gerade tut, und dann im festgewordenen Zustand die Form dieses Gefäßes angenommen hat. Möglicherweise ist die in Rückenansicht gegebene Figur rechts von der Hütte derjenige, der das fertige Silber abholt. Seine vornehme Tracht weist ihn als einen höheren Beamten im Bergwesen aus, der zu solcher Aufgabe berechtigt wäre. Er trägt einen fast bis zu den Knien reichenden Mantel, dazu einen runden Hut, über seiner rechten Schulter ragt die Barte hervor, ein beilähnliches Gerät, das zur Paradetracht der Bergleute, d.h. der Steiger gehörte und deshalb oft reich verziert war (132). Vielleicht ist er aber auch nur die Aufsicht führende Person.

Die beschriebenen Darstellungen aus dem Bergbau auf dem Pokal zeigen eine auffallende Ähnlichkeit mit einer Serie von Holzschnitten des gleichen Themas, die in der zweiten Ausgabe von Sebastian Münsters "Kosmographie" erschienen sind (133). Die erste Ausgabe war 1544 in Basel erschienen, in lateinischer und in deutscher Sprache, und sie erfreute sich solcher Beliebtheit, daß die deutsche Ausgabe sofort vergriffen war und 1545, 1546 und 1548 mit geringfügigen Änderungen nachgedruckt wurde (134). 1550 erschien dann eine neu bearbeitete, stark erweiterte Ausgabe, in der vor allem auch das Abbildungsmaterial sehr zugenommen hatte, und in der sich auch oben genannte Holzschnitte vorfanden.

Es handelt sich um acht Holzschnitte verschiedener Größe, die die Erzgewinnung, die Aufbereitung und Aufteilung, sowie die Verhüttung der Erze zeigen. Sie finden sich alle im dritten Buch

der Kosmographie, das die Beschreibung der deutschen Lande beinhaltet, und zwar in dem Kapitel: "Von Bergwerck so in Teütscher nation und besunder im Elsaß zuo vnsern zeiten gefundenn/ vnnd gesehen werden" (135).

Die erste Abbildung, 168:140 mm, 88
zeigt verschiedene Arbeitsgänge auf einem Bild vereint. Vor dem Betrachter erhebt sich ein Berg, auf dem oben ein Bergmann mit der Wünschelrute entlang läuft, um neue Adern aufzuspüren. Die Beischriften geben sowohl die lateinische Bezeichnung der Wünschelrute, "virgula diuina", als auch die deutsche: "Glücksrut". Am linken Bildrand, knapp unter dem übergroß gezeichneten Grasbüschel, öffnet sich das Stollenmundloch, aus dem eine bühnenartige Holzkonstruktion herausführt. Im Innern des Berges sieht man die "Haspelstube, wo zwei Männer die Seilwinde des Haspels bedienen. Auch hier haben wir wieder eine deutsche und eine lateinische Bezeichnung, "Haspler" für die Männer, "instrumentū tractorū" für das Gerät. Vom Haspel aus führt der Schacht senkrecht in die Tiefe bis auf die Strecke, die im Querschnitt zu sehen ist. Auf der Strecke führen Schienen entlang, auf denen gerade ein Hundeschieber seinen erzgefüllten Wagen aus dem Stollen herausschiebt. Drinnen sitzt ein Hauer vor Ort, mit dem Fäustel ausholend zum Schlag auf das Eisen. Hinter ihm - vom Betrachter aus links von ihm - steht ein inschriftlich als "Seuberer" bezeichneter Bergmann. Er nimmt eine erste grobe Säuberung oder Scheidung des Erzes vor, indem er die Erzbrocken vom tauben Gestein trennt und mit dem Säubererhaken auf seine Mulde lädt. Im Vordergrund schwingt der"Zersetzer", wie die Beischrift ihn benennt, den Hammer zum Schlag auf die großen vor ihm liegenden Gesteinsbrocken,

die er durch das Zerkleinern für die weitere Bearbeitung zurichtet. Vor ihm steht der "Hutmann", so bezeichnet, da er im Gegensatz zu den Arbeitern mit der Kapuzentracht einen runden Hut trägt. In der Rechten hält er ein langstieliges, beilartiges Gerät, die Barte oder das Häckel, an seinem Gürtel, der den knielangen Mantel zusammenhält, hängt die Tscherpertasche. Schon durch seine vornehmere Tracht, aber auch durch die befehlende Geste ist er als ein höherer Beamter gekennzeichnet, es ist der Steiger.

Die einzelnen Arbeitsgänge, die hier geschildert werden, finden sich auch auf dem Pokal Kobenhaupts. Allerdings stand ihm nur ein relativ schmaler Ringstreifen am Fuß des Pokals zur Verfügung, so daß bei ihm die Szenen nicht übereinander angeordnet sind, sondern sich seitlich aneinanderreihen. Man findet den Hauer wieder, in gleicher Haltung auf seinem Sitzstapfel sitzend wie auf dem Holzschnitt, hier jedoch als Rechtshänder gezeigt. Die Szene ist durch einen zweiten Hauer angereichert, der einen anderen Moment der Hauerarbeit vorführt, so daß insgesamt ein äußerst klares Bild von diesem Arbeitsgang gewonnen werden kann. Der Schubkarrenschieber findet sich auf dem großen Bergbaubild nicht, doch erscheint in der Kosmographie an anderer Stelle, im ersten Buch,ein kleines Bild von 53:113 mm (136), desses rechte Hälfte die Arbeiten im Berg in nahezu identischer Weise mit dem großen Bild zeigt. Die Figuren im Vordergrund sind jedoch mit anderen Arbeiten beschäftigt, so z.B. der Schubkarrenschieber, der sich in wörtlicher Wiedergabe auf dem Pokal befindet. In der gleichen Schritthaltung schieben auf beiden Darstellungen die Hundestößer ihren Karren vor sich her aus dem Stollen heraus. Der Wünschel- 89

rutengänger, der auf Münsters Bild ganz oben läuft, ist bei Kobenhaupt in etwas tiefere Regionen versetzt, da die Berghöhe durch den Fußrand beschnitten wird. Seine Rute ist hier wesentlich deutlicher zu erkennen als auf dem Holzschnitt. Für die Haspler war in dieser Szene auf dem Pokal kein Raum mehr gegeben, Kobenhaupt setzte sie über die Szene mit den Wäschern, sie stehen aber nicht im Berginnern in der Haspelstube, sondern im Freien, es ist also das letzte Glied in der Reihe der Haspelgeräte, mit denen das Wasser aus den Schächten geschöpft wurde. Ihr Haspelgerät ist etwas einfacher als das des grossen Holzschnitts, es hat nur je einen Drehgriff an den Seiten, während das andere Kreuzgriffe zum Drehen hat, ein doppelläufiges Seil haben jedoch beide, so daß immer gleichzeitig ein voller Eimer hochgezogen und ein leerer hinabgelassen werden konnte.

Die nächste Szene, die Münster im Text abbildet, ist die der "Scheider und Wäscher auff dem Sumpff", wie das Bild betitelt ist (8o:13omm). Die gleichartige Darstellung auf dem Pokal unterscheidet sich nur durch Geringfügigkeiten von dem Holzschnitt, die Komposition ist völlig identisch, bis auf den etwas in die Ecke gedrängten Sumpfwäscher links, der sich tief über das Brunnenbecken beugt. Für ihn läßt sich noch einmal die kleine Abbildung mit den vielen Arbeiten heranziehen. Rechts im Vordergrund sieht man ebenfalls einen Sumpfwäscher, der sein Sieb in gleicher Weise in das Bassin hält wie auf dem Scheider- und Wäscherbild und auch auf dem Pokal. Kobenhaupt jedoch hat den Sumpfwäscher von den Scheidern abgetrennt und mit dem Siebwäscher auf der linken Seite des Brunnens zu einem Bild vereint. Die Siebwäsche nimmt bei Münster ein 9o

eigenes Bild in Anspruch, wo drei Männer unter einem ebensolchen Bretterdach wie die Scheider das Sieben vornehmen. Die gleiche Szene findet sich jedoch schon auf dem eben genannten Bild, nur in kleinerem Maßstab. Aus dieser Szene läßt sich der in der Mitte arbeitende Siebwäscher mit dem bei Kobenhaupt zu sehenden gleichsetzen, bei ihm trägt er lediglich einen Hut.

Daran schließt sich die Krukenwäsche an. Aus Platzmangel mußte sich Kobenhaupt hier auf einen Mann hinter dem Bassin beschränken, die übrigen Vorgänge sind - bis auf geringe Abweichungen in der Kleidung - auf beiden Darstellungen gleich. 91

Auch die letzte Szene, das Schmelzen in der Hütte, zeigt fast völlige Übereinstimmung, wenn man den Vordergrund der Münsterschen Illustration außer Betracht läßt. Selbst die herumliegenden Utensilien zeigen die gleiche Anordnung. In dem Bergbeamten, der rechts außerhalb der Hütte steht, kann man die Rückenansicht des "Hutmannes" sehen, den man auf dem großen Holzschnitt vorne links sieht.

Außer den hier erwähnten sind in Münsters Kosmographie noch einige Arbeitsgänge dargestellt: nach der Krukenwäsche folgt ein "Weyber die Ertz klauben" betitelter Hozschnitt, anschliessend ein "Bochwerk", eine durch ein Wasserrad angetriebene Konstruktion zum Zerkleinern, dem Pochen des Erzes; darauf noch die Darstellung "Wie man dz Ertz liffert und theilt", auf der unter Aufsicht von Beamten das Erz abgemessen und den Gewerken übergeben wird, das sind Unternehmer im heutigen Sinne, die Anteile an Bergwerken erworben haben.

Wenn auch bei Kobenhaupt nicht alle im Bergbau nötigen Arbeiten dargestellt sind, so läßt sich aus den von ihm gezeigten Szenen doch der Ablauf bei der Erzgewinnung klar erkennen, man sieht deutlich, wie das Erz nach dem Hauen vor Ort weiterverarbeitet wird, bis das Silber aus dem Schmelzofen kommt.

Wie ist nun das Verhältnis zwischen den äußerst ähnlichen Darstellungen auf dem Pokal und den Holzschnitten der Kosmographie? Über die Holzschnittillustrationen gibt Münster selbst Auskunft in dem schon zitierten Kapitel über die Bergwerke (S.73 oben). Er schreibt dort:

"Nach dem vnd ich in meinem ersten truck der Cosmographey ein klein wenig angeruert hab das Bergwerck/ so zuo vnseren zeitenn neben dem Elsaß im Leberthal erstanden / vnnd sollich buoch zuolesen fürkommē dem weisen und fürnemen Johann Hubinsack / der herrschafft Rapoltstein Landrichter im Leberthal / meinem günstigenn lieben herrē / hat es in bedauwrt / das er mein fürnemen nitt gewißt / vnd deßhalben notwendige hülff bei zeit mir gethan / so vil dis vnnd andere mere Bergwerck belanget / hat mich lassen fragen / ob diser mangel nit noch moechte ersetzt werden / durch ettliche getruckt vnnd zuogelegte bletter. Vnnd als ich jm darüber mein guot duncken angezeigt / hat er mir wiederūb geschriben ein sollichen gewaltigen brieff / aller kunst des Bergwercks vnd wunderwercken Gottes voll / das ich inn mir nit allein hab wollen behaltenn / sunder allen kunst liebhaberrn vnd der natürlichen heimlichkeiten forschern mit zuotheilen / do mit mengklich yesehe / was doch Gott vns zuo guot vnd durch vns zuo seinen eren nit vnderlath zuo würcken." (137)

Darauf folgt dann der Abdruck des Briefes, der dann ohne besondere Kennzeichnung wieder in den eigenen Text Münsters übergeht. Der Brief lautet (in Auszügen):

"Geschrifft herrn Johann Hubinsack / Landrichters im Leberthal / an Sebastian Münster.

Hochgelehrter / günstiger lieber Herr / ewer schreiben an mich gethan / darin jr

melden wie euch mein guoter freündt Jobst Heilmann Hüttenschreiber mein gefallens eüwers buochs der Cosmographey angezeigt / hab ich vernommen / vnd kan wol gedencken das jr vil fleiß / müh vnd arbeit daran gelegt / aber doch unuergebenlich / dann es euch wie billich zuo grossem rüm / vnnd ewigem danck reichen wirt. Vnnd ist wol ware / hett ich euweren guotē willen wie jetz gewißt / ich wolt eüch wol gruntlichen guotē bericht viler Bergwerckē anzeigt habē / dañ seltē eins dem anden in allen dingē gleich ist / so were mir auch Basel nit zuo weit zuo eüch gewesen ... So vil von den Bergwercken in einer gemein / hab ich eüch jetzzuomal ein bericht woellen geben. Schick eüch auch hie neben ein bericht des Leberthalischen Bergwercks mit ettlichen figuren der fürnemsten arbeiten / so im Bergwerck staets fürghan muessen ..." (138).

Johann Hubinsack (auch Haubensack), der Landrichter im Lebertal im Elsaß, hat also 1544 die erste Ausgabe der Kosmographie gelesen. Und da Münster darin auch die Bergwerke im Lebertal erwähnt, entschließt er sich zu einem Schreiben an denselben und schickt ihm einen Bericht über die Bergwerke im Lebertal, dazu auch Zeichnungen, "figuren", von den wichtigsten Arbeiten im Bergbau. Münster hat großes Interesse daran gefunden, wie der Abdruck des Briefes in vollem Wortlaut beweist, und die Zeichnungen erscheinen tatsächlich in der zweiten Ausgabe der Kosmographie von 1550.

Hubinsack hat also die Vorlagen für die Holzschnitte mit Szenen aus dem Bergbau geliefert. Die Bilder erscheinen im Text ohne nähere Erläuterungen, teilweise sind sie einfach nacheinander abgedruckt und nur mit Titeln versehen. Als Erklärung der einzelnen Szenen kann man eine Stelle aus Hubinsacks Bericht heranziehen, in der er die Vorgänge beim Bergbau schildert:

"Man grebt nitt allein vnder sich inn die tieffe / das sie sencken heissen / sunder wann man ein schacht gemacht bei viertzehen clafftern tieff / macht man

dañ ein langen ebnen gang / durch felsen vnnd stein/ vnd das ist ein klufft / bis man kompt zum ertz / do verlürt die klufft jren namen vnd heißt als dañ ein gang. Vnd so man auff dem stollen kein ertz findet / senck man ein andern schacht stracks vndersich/ vnnd macht ein andere klufft / vnd also für vnd für/ das man etwan vier / fünff sechs schacht tieff hinab kompt. Vnd wo ein schacht ist / do ist auch ein haspel vnd zwen kübel daran / do mitt man wasser / berg vnd ertz auffhuer zeucht / von einer klufft zuo der andern / vñ so es auff die oberste kompt / fuert man es mit truegen die auff dem gestend laufen zum muntloch hinauß." (139)

Münster greift dann selbst in den Text ein und beschreibt die gleichen Vorgänge aus eigener Anschauung. Er war nämlich 1545 auf Einladung des Landrichters Hubinsack in das Elsaß gekommen und in die Grube "Rumpapump" eingefahren. Während Hubinsack nur die Arbeit unter Tage beschrieben hat, gibt Münster auch einen Bericht von den nachfolgenden Arbeiten über Tage:

"... als jch in disem jar 1545 im Hornung diß Bergwerck besehen vnd drei schacht tieff / das ist zwo vnd viertzig claffteren / tiff in Rumpapump gestigen / vnd do die innerliche frucht des erdtrichs gesehen. Dañ jch durch den hochgemelten Landrichter herñ Johan Hubinsack gefuert zuo einem gang / gar tieff hinab / der glitzt von blei / sylber / vnd andere metallen / das es ein lust was zuosehen. Es stunden auch vier oder fünff knappen daran / die hetten grosse arbeit / ehe sie das zeh metall mit schrotmeißlen vnd haemmern gewinnē mochten. Vnd bey denen waren zwen oder drei andere / die fuerten das abgeschlagen ertz mitt truogen hinwegk biß zum nehsten schacht / do ward es durch die haspeler hinauff gezogen / vñ darnach fürbaß mit truegen gefuert zuo eim andern haspel / vnd also für vnnd für biß es auß dem berg kam. Do kompt es anderen werckern in die hend / nemlich die es scheiden und weschen auff dem sumpff / oder weschen mit krucken / oder weschē mit dem syp / darnach klauben es die weiber. Weiter bocht man es auff dem bochwerck: das ist / man zerstoßt es mit stempffeln / vnd entlich liffert vnd theilt man es vnder die gewercker oder fronherrenn / die lassen es darnach schmeltzenn / wo es eim jeden gelegen ist." (14o).

Hubinsack war eigentlich Laie auf dem Gebiet des Bergbaus. Zwar wird er in der Literatur gelegentlich als Bergrichter bezeichnet, was sein Wissen um den Bergbau hinlänglich erklärte, jedoch hätte Münster diese Tatsache in seinem Bericht sicher nicht verschwiegen, aber er nennt ihn Landrichter, wohl weil dieser sich selbst so bezeichnete. Nun lebte Hubinsack in Markirch, einem ehemals winzigen Dörfchen, dessen Bevölkerung erst mit der zunehmenden Ausbeutung der Minen stark angewachsen war. Da sich die Einwohner von Markirch vorwiegend aus Bergleuten und für den Bergbau arbeitenden Handwerkern zusammensetzten, und auch in der näheren Umgebung viele Gruben, und damit Dörfer von Bergleuten lagen, mag auch der Landrichter öfter mit Fällen zu tun gehabt haben, die den Bergbau - wenn auch nur im weitesten Sinne - betrafen (in unmittelbar das Bergwesen betreffenden Angelegenheiten hatte der Bergrichter zu entscheiden).

Der Landrichter scheint für den Bergbau ein starkes Interesse gehabt zu haben. In seinem Brief an Münster, den dieser in seiner Kosmographie abdruckt, erwähnt er, daß er viele Gelehrte gefragt habe, warum es so wenig über das Bergwerk zu lesen gäbe, und antwortet sich selbst: weil man nämlich nur über das schreiben könne, was man aus eigener Anschauung kenne (141). Seine intensive Beschäftigung mit dem Bergbau zeigt sich aber noch in anderen Dingen: Es gibt eine von ihm unveröffentlichte Chronik der Minen von Markirch (142), in der er die Entwicklung des Bergbaus in Markirch bis 1502 zurückverfolgt, und die 1570 abbricht. Darin berichtet er von der Auffindung der einzelnen Gruben, zählt die Bergrichter auf, wie

sie aufeinanderfolgten, erzählt von Unfällen, die sich ereignet hatten und von den Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, und er hebt die Bergmänner hervor, die durch ihren Reichtum und ihr Verhalten besondere Erwähnung verdienten (143). Auch scheint er eine mineralogische Sammlung besessen zu haben, denn als man in Markirch eine neue Kirche baute, soll er in die erste Steinschicht eine Reihe wertvoller Erze eingelegt haben (144).

Der Bau dieser Kirche wurde von Hubinsack sehr gefördert. Er war nötig geworden, nachdem die Bevölkerung stark zugenommen hatte und die bisher von ihr besuchte Kirche auf der lothringischen Seite des Ortes zu klein geworden war (145). 1542 begannen die Gewerken und die Knappen mit dem Bau der neuen Kirche, ihrer von Wiesen umgebenen Lage wegen "auf der Matten" geheißen, und konnten sie 1544 vollenden. Es war also eine reine Bergmannskirche, von Bergleuten für Bergleute erbaut.

"Inwendig bot die Kirche vor allem dem Auge eine gewölbte, als Himmel mit Sonne, Mond und Sternen bemahlte Decke dar. Die Fenster waren gemahlt und zeigten die Symbole und Arbeiten des Bergbaus; die Kanzel war durch eine Bildsäule getragen, welche einen kolossalen Bergmann vorstellte" (146).

Also gab es in der Kirche Fenster mit Szenen aus dem Bergbau. Dieser Hinweis wird dann interessant, wenn man ihn mit einem anderen in Zusammenhang bringt. M.J.Dietrich berichtet nämlich im Vorwort zu der französischen Übersetzung der Bergwerkschronik Hubinsacks, daß Hubinsack der Architekt der Mattenkirche gewesen sei, und daß er in seinem Testament den Wunsch ausgesprochen habe, in der Kirche, die er selbst gebaut habe, begraben zu werden (147).

Demzufolge könnte Hubinsack auch schon für diese Kirchenfenster die Entwürfe geliefert haben, da er sich so sehr für den Kirchenbau engagiert hatte. Ob die Fenster die gleichen Bergbauszenen enthielten wie die Zeichnungen, die er dann 1544 an Münster schickte, läßt sich nicht mehr sagen, da die Mattenkirche schon im 18.Jht. durch Brand zerstört worden war (148). Möglicherweise hatte ihm als Anregung für die Zeichnungen der Annaberger Altar in der Kirche von Annaberg im Erzgebirge gedient, auch 93
einer Bergwerksstadt. Es scheint fast, als hätte er diesen Altar mit eigenen Augen gesehen, da er in seinem Brief an Münster so begeistert über Annaberg spricht:

"Vnd solt es nit Chronick würdig sein zuo beschreiben die grossen wunderbarlichen Bergwercken / so zuo vnsern zeiten auffkommen seind / als sant Añen / berg dz ein solich schoene neüwe statt ist / vnd erst innerthalb fünff jaren gar mit mauren yngefangen worden / hat auch so ein trefflich schoene kirchen vnd gebaew / dergleichen man kaum findt" (149).

Die übrigen Orte, an denen Bergbau betrieben wird, beschreibt er nämlich bei weitem nicht so ausführlich, und keiner wird annähernd so gelobt wie Annaberg. So spricht er z.B. von einem "Friburg in Meyßen / do dann noch ein groß alt Bergwerck ist / Friburg in Sachsen / Frisen / Friburg im Brißgoew / vnd wie man sagt Friburg im Nuechtlād ..."(150), wobei es sich bei den beiden erstgenannten "Friburg" doch nur um ein und dieselbe Stadt handeln kann, nämlich Freiberg in Sachsen. Alle diese Orte scheint er nicht gekannt zu haben, während die begeisterte und genauere Art, wie er Annaberg beschreibt, es wohl möglich erscheinen läßt, daß er selbst dort gewesen ist.

Der Annaberger Bergaltar wurde von der Annaberger Knappschaft 1521 in die Kirche

gestiftet, gemalt von Hans Hesse. Auf der Rückseite der Mitteltafel und der Seitentafeln sind 93
Szenen aus dem Bergbau gemalt, die in gewisser Weise denen auf dem Pokal und den Holzschnitten ähneln. Das Mittelbild zeigt eine Berglandschaft, in der Bergbau betrieben wird. Man sieht mehrere Haspelgeräte, Bergmänner, die in den Berg einsteigen oder herauskommen, einen,der eine Mulde trägt, auch einen Siebwäscher. Das Predellenbild hat die Krukenwäsche zum Thema, sowie die Siebwäsche. Diese Siebwäscherin läßt sich gut mit dem mittleren Siebwäscher auf dem entsprechenden Holzschnitt und mit demjenigen auf dem Pokal vergleichen. Auch die Krukenwäscher sind verwandt, sie sind auf dem Altar praktisch nur von hinten gesehen. Auf den Seitenflügeln ist rechts die Prägung der Münzen dargestellt, links die Arbeit in der Schmelzhütte. Der Schmelzer links ist im selben Moment wiedergegeben wie auf der gleichen Szene auf dem Pokal und dem Holzschnitt, die Haltung, in der er das Erz in den Ofen schüttet, ist genau gleich.

Damit soll nicht gesagt sein, daß der Annaberger Altar das Vorbild für die Holzschnitte in der Kosmographie und für den Pokal darstellte, jedoch könnte er dem Landrichter Hubinsack als Anregung gedient haben, als er für die Kirche in seinem Heimatort Fensterentwürfe gestaltete. Denn aufgrund des außerordentlichen Interesses, das er dem Bergbau entgegenbrachte, und da er als möglicher Architekt der Mattenkirche auch künstlerische Fähigkeiten zu besitzen schien, seien ihm die Vorlagen für die Bergwerksszenen zugeschrieben. Da er ein vom Hause Rappoltstein eingesetzter Landrichter war und somit diesem Hause direkt unter-

stand, ist auch eine Verbindung zu den Auftraggebern des Pokals gegeben.

Die Beziehung zwischen den Herren von Rappoltstein und dem Landrichter scheint recht freundschaftlich gewesen zu sein. Hubinsack war seit 1531 Landrichter der Herrschaft und blieb es bis zu seinem Tode 1577. In seinem Testament hinterließ er seinem Herrn Egenolph von Rappoltstein (1527-1585) alle seine Bücher, sein Jagdgerät, seine Rüstung, seine Lanzen und Büchsen, und seine Meßinstrumente. Allerdings bestand seine Hinterlassenschaft auch aus Schulden, die wohl aus Verlusten bei der Minenausbeute resultierten. Egenolph bezahlte die Schulden und bewies seine Großzügigkeit noch dadurch, daß er auf die ihm zustehenden Beträge verzichtete (151). Hubinsack hatte einen noch minderjährigen Sohn zurückgelassen, der Epileptiker war und seinen Lebensunterhalt nicht verdienen konnte. Egenolph sorgte dafür, daß er ins Spital geschickt wurde, wo er sich auch noch etwas nützlich erzeigen konnte (152).

Man kann annehmen, daß Egenolph von Rappoltstein auf das Wissen des Landrichters zurückgriff, als er beabsichtigte, auf dem Pokal Bergwerksszenen darzustellen, vielleicht hat auch Hubinsack erst die Anregung dazu gegeben. Ein Exemplar der Münsterschen Kosmographie befand sich auch in der Bibliothek der Rappoltsteiner, die Egenolph beträchtlich erweitert hatte, allerdings scheint es eine Ausgabe von 1561 gewesen zu sein (153). In der Bibliothek waren aber viele Bücher in mehreren Exemplaren vorhanden, so daß vielleicht auch schon eine frühere Münster-Ausgebe im Bestand war. Es gab dort auch einige Werke, die sich mit dem Bergbau befaßten,

so daß man ein Interesse Egenolphs am Bergbau voraussetzen kann (154).

Ein weiteres "Mosaiksteinchen" sei hier angeführt, das im Zusammenhang mit den Bergwerksdarstellungen am Fuß des Pokals von Interesse ist. In seinem 1567 erschienenen "Lustgart" beschreibt der aus Horburg bei Colmar stammende Dichter Mathias Holtzwart ein Ölgemälde, das alle Arbeiten des Bergbaus darstellt (155). Wo er dieses Gemälde gesehen hat, geht aus dem Text nicht hervor. Aber zur Zeit der Erscheinung des Buches, 1567, befand sich der Dichter am Rappoltsteinischen Hof, wie er selbst im Vorwort schreibt (156), und er ist bis 1577 Stadtschreiber in Rappoltsweiler. Es ist möglich, daß er das Gemälde vom Bergwerk aus dem Rappoltsteinischen Schloß kannte. Ob allerdings diese Passage in Holtzwarts Werk wörtlich zu nehmen ist, ob es sich also wirklich um ein in Öl gemaltes Bild handelte, kann man bezweifeln, da das ganze Werk des Dichters aus "Bildern" besteht, in denen er seine eigene geistige Erziehung demonstriert. A.Merz weist in einer Studie über Holtzwart darauf hin, daß es diesem durch die Nähe der Bergwerke und als einem Rappoltsteinischen Beamten ein leichtes gewesen sein müßte, die Bergwerksarbeit selbst in Augenschein zu nehmen. Außerdem hatte er auch die Glasgemälde der Mattenkirche vor Augen (157). Glasgemälde habe er für seine Dichtung schon einmal verwendet, nämlich als er das Bild Karls d.Gr. gibt in seinen "Eikones", wie er auch selbst schreibt (158).

Holtzwart muß aber auch den Pokal der Rappoltsteiner gekannt haben, und somit auch die auf diesem zu sehenden Bergwerksszenen. Da sein Gedicht die Bergbauarbeiten weit ausführlicher be-

schreibt, als sie auf dem Pokal dargestellt sind, kann man das Vorhandensein eines solchen Ölbildes durchaus annehmen, will man nicht unterstellen, daß der Dichter sein Wissen nur aus Büchern, wie etwa der Kosmographie des Sebastian Münster, bezog.

Es mag verwundern, an einem solch prächtigen Werk der Goldschmiedekunst Arbeiten des Bergbaus dargestellt zu sehen, damit steht der Pokal jedoch nicht allein. Ein Beispiel von hervorragender Qualität bietet die Goslarer Bergkanne von 1477, 94
die nach Kohlhaußen eine Nürnberger Arbeit darstellt (159). Auf dem Deckel der aus gedrehten Buckeln ge- 95
stalteten Kanne sind zwischen den Streben der bekrönenden Fialenarchitektur plastisch gestaltete Bergleute bei der Arbeit zu beobachten. Auch der sogenannte Holzschuherpokal, ein Kokosnußpokal, 96, 9
zeigt auf dem Deckel in drei Segmenten Szenen aus dem Bergbau. Der gegen 154o entstandenn Pokal ist wahrscheinlich für ein im Bergbau engagiertes Mitglied der Familie Holzschuher angefertigt worden (16o).

Nun bleiben Bergbaudarstellungen nicht auf die Goldschmiedekunst beschränkt, obwohl gerade hier eine reiche Produktion an Pokalen und Humpen zu verzeichnen ist, die zumeist den einzelnen Knappschaften als Willkomm dienten. Wie schon die im 16.Jht. zunehmende Reiseliteratur, die von unbekannten Ländern und Menschen berichtet, das erwachte Interesse am Neuen zeigt, so dehnt sich die Neugier auch auf die verborgenen Schätze der Erde aus. Die Schriften über das Bergbauwesen werden immer detailierter und immer häufiger mit Illustrationen versehen, die ein anschauliches Bild von der Arbeit im Bergbau vermitteln.

Das Mittelalter kennt nur wenige

Bilder, die den Bergbau beinhalten. Sie haben stets nur additiven Charakter und sind dem Hauptbildgedanken immer untergeordnet. Als Beispiel mögen hier zwei Fenster aus dem Freiburger Münster stehen, das Tulenhaupt-und das Schauinslandfenster. Beide zeigen in der Sockelzone einzelne Bergmänner bei der Arbeit. Sie stehen hier für die Beschäftigung ihrer Stifter mit dem Bergbau.

Wenn in diesen Fenstern des Mittelalters nur Teilbereiche als exemplarische Darstellung des Bergwesens gezeigt werden, so gibt das Titelblatt des Kuttenberger Kanzionales, einer 98
aus Kuttenberg in Böhmen stammenden Handschrift, die heute in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrt wird, den Bergbau in einer Gesamtschau wieder. Die Miniatur umfaßt alle im Bergbau anfallenden Arbeiten, vom Schürfen des Erzes unter Tage über die Aufbereitung bis zur Verteilung der Schätze und deren möglicher Verarbeitung. Der Ablauf der Arbeiten ist von unten nach oben zu lesen, und dieser Aufbau - unten das Innere der Erde mit den arbeitenden Bergleuten, oben die an der Spitze der Pyramide stehenden Herrschenden - läßt den Vergleich mit den mittelalterlichen Darstellungen vom Jüngsten Gericht aufkommen (161), so daß der ganzen Darstellung ein christlich-symbolischer Gehalt zuzusprechen ist.

Auch der schon zitierte Annaberger Altar des Hans Hesse braucht noch einen religiösen Bezug, um seine gemalte Welt des Bergbaus in der Kirche zu rechtfertigen, weshalb dort die Legende von Daniel und dem Engel dargestellt ist, die die wunderbare Auffindung einer Mine durch den vom Engel gewiesenen Daniel erzählt. Aber diese Szene ist hier schon an den Rand und in den Hintergrund

des Bildes gerückt, sie wird von den agierenden Bergmännern fast verdrängt.

Damit markiert der Altar eine Wende im Bergbaubild. Anstelle einer Gesamtschau des Bergwesens werden immer mehr einzelne Arbeiten herausgegriffen und gesondert für sich dargestellt, die Betonung liegt auf der Demonstration des handwerklichen Könnens.(162).

Für die Verbreitung des Wissens um den Bergbau sorgten die Illustrationen in der reichlich vorhandenen Literatur, in den Bergbüchlein, Bergwerksordnungen u.ä., aber auch in solchen, 101
die nicht nur dem Bergbau gewidmet waren, z.B. der
Holzschnitt des Petrarcameisters aus der deutschen 100
Ausgabe von Petrarcas "De remediis utriusque fortunae", die 1532 in Augsburg erschienen war. Die Deutlichkeit, mit der die Bergwerksarbeit geschildert wird, ist bei Münster schon auf einer hohen Stufe angelangt und gipfelt in den Holzschnitten zu
Georg Agricolas "De re metallica. Libri XII", er- 99
schienen in Basel 1556. Die gleichermaßen vom Künstlerischen sowie von der Demonstration des Technischen her hervorragenden Bilder sind durch zugeordnete Buchstaben mit ausführlichen Erklärungen versehen, die jedermann das Verständnis erleichtern konnten.

Dennoch konzentrieren sich Darstellungen aus dem Bergwerksleben hauptsächlich auf diejenigen Gebiete, in denen Bergbau betrieben wurde. So haben vor allem Sachsen, das Erzgebierge, der Harz, auch Tirol und Böhmen eine große Zahl von Denkmälern hervorgebracht. Auch das Elsaß gehörte im 16.Jht. zu den bekannten Bergwerksländern, jedoch versiegten die Quellen langsam zu Ende des Jahrhun-

derts, der Dreißigjährige Krieg im 17.Jht. tat ein übriges.

Um die Mitte des 16.Jhts. jedoch stand die Ausbeutung der elsässischen Gruben in höchster Blüte. Obwohl die Herren von Rappoltstein ihre Erträge mit den Habsburgern zu teilen hatten, trugen die Bergwerke doch erheblich zu ihrem Reichtum und Wohlstand bei. Da auch das Grundmaterial, aus dem der Pokal geschaffen ist, aus einer ihrer Gruben stammt, ist es nicht verwunderlich, am Fuße dieses Pokals Szenen zu sehen, die die Gewinnung des Silbers zeigen.

Der Schaft

Fuß und Schaft sind durch zwei 1o2
kleine Zwischenglieder voneinander abgesetzt. Das untere, das sich vom Fußmittelpunkt aus verjüngend nach oben zieht, ist glatt belassen, das zweite, das dem unteren aufsitzt, ist ein niedriger, oben und unten profilierter Zylinder, den ein Stabwerk umzieht. Als übergreifende Elemente sind diesen Zwischenteilen drei Löwentatzen vorgesetzt, die jeweils in Höhe des Kniegelenks als breites Band zu einem weiten Bogen nach vorne ausholen und zurück zum Schaft führen, wo sie sich nach innen einrollen. Jeder der drei Bögen trägt auf der Rundung eine Löwenmaske.

Der Schaft ist mehrfach aufgegliedert. Den Sockel bildet ein kleiner Tempel mit drei Nischen für die theologischen Tugenden Fides, Spes und Caritas. Der architektonische Aufbau ergibt sich aus einem kreisförmigen Grundriß, über dem sich ein Gehäuse erhebt, das durch drei kräftige Pilaster in drei Kompartimente unterteilt ist. In jedes dieser Kompartimente ist eine breite, aber wenig tiefe Nische eingelassen, deren oberen Abschluß ein muschelartiges Gewölbe bildet. Abweichend von der bei Nischen im allgemeinen anzutreffenden Muschelbildung, bei der alle Kerblinien vom oben abschließenden Bogenrand ausgehen und nach unten zur Mitte zusammenlaufen, führen hier die eingekerbten Linien von dem umlaufenden Wandgesims aus im Bogen zur oberen Mitte, wo sie sich in Rollwerk-

manier aufrollen. Ein Wulst schließt die Nische nach oben ab, darüber wölbt sich die Kalotte des Daches, das gleichzeitig als Basis für den nächsten Teil des Schaftes dient. Diese Architektur ist reich verziert. Vor jeden Pilaster ist eine Satyrherme gesetzt, die dort, wo der Körper in den Sockel übergeht, einen Widderkopf trägt. Als Bekrönung der Pilaster dient ein balusterartiger Knauf. In den Zwickeln, die durch den Nischenbogen zu beiden Seiten ausgespart werden, hängen kleine Arrangements aus Früchten. Der Wulst über der Nische ist völlig aus Rollwerkgebilden geformt, in den Rundungen des Rollwerks stecken Früchte. Auch dem Pilaster ist anstelle des Kapitells ein solches Rollwerkelement vorgelegt, mit dem umlaufenden durch ein schmales, über die Kanten des Pilasters laufendes Band verbunden. Das Dach des Tempelchens zeigt über jeder Nische einen Segmentausschnitt mit schwarzem Emailgrund, auf dem sich ein goldenes Spruchband in mehreren S-Schwüngen symmetrisch um eine erhabene vierblättrige Blume windet, auf dem in schwarzen Lettern die in der Nische sitzende Tugendallegorie bezeichnet ist.

Diese Tugendallegorien, die in den Nischen plaziert sind, sind die drei theologischen Tugenden Fides, Spes und Caritas. Alle drei sind vollplastisch gebildet, sie sind 3,1 cm hoch.

Fides sitzt auf einem annähernd XIII
halbrunden Sockel, dessen Sitzfläche eine pilzkopfartige Verdickung zeigt. Das linke Bein hat sie seitlich zurückgestellt, der Oberkörper ist leicht zur linken Seite gebeugt. Der kleine, mit welligem Kurzhaar bedeckte Kopf ist ebenfalls nach links geneigt. Um den Körper trägt sie ein in weichen Falten fallen-

des Gewand geschlungen, das nur die linke Schulter und die Brust, sowie Hände und Füße freigibt. In den Händen hat sie die ihr eigenen Attribute: mit der Linken hält sie das Kreuz mit dem langen Vertikalbalken so an die Schulter gelehnt, daß es die Neigung von Kopf und Oberkörper nachvollzieht; rechts hat sie den Kelch, eine einfache, unverzierte Form mit rundem Fuß, der sich nach oben stark verjüngt, einer trichterförmigen Kuppa, dazwischen sitzt der Nodus in Form einer flachgedrückten Kugel. Diese Form hat sich im 14. Jht. herausgebildet und läßt sich noch im ausgehenden 15.Jht. beobachten.

Spes sitzt auf einem ebensol- 103
chen Block wie Fides, auch ihre Bekleidung besteht XIV
aus einem um den Körper geschlungenen faltigen Gewand. Sie hat die Hände vor dem Oberkörper gefaltet, ihr Kopf, von welligem, längerem Haar umgeben, ist nach rechts hinten geneigt, der Blick nach oben - zum Himmel - gerichtet, wie es sich für die Hoffnung, die sie verkörpert, gebührt.

Caritas ist als einzige der drei 104
kaum bekleidet. Sie sitzt mit überkreuzten Unter- XV
schenkeln auf dem schon bekannten halbrunden Podest, das hier deutlich mit seiner verdickten Oberfläche zu erkennen ist. Über die Oberschenkel hat sie ein schmales, faltiges Tuch gelegt, dessen Endzipfel an ihrer linken Seite in Zickzackfalten herabfällt. Der übrige Körper bleibt frei. Sie hat den linken Arm neben sich aufgestützt, um den abgewinkelten und etwas nach hinten greifenden rechten Arm klammert sich mit beiden Händen das ihr als Attribut zugeordnete Kind, das neben ihr auf dem Block sitzt.

Für zwei der Tugendfiguren, Spes

und Caritas, gibt es direkte Vorbilder: zwei in 105
Blei gegossene Figürchen von der gleichen Größe 106
wie die des Pokals, von denen sich je ein Exemplar
im Historischen Museum von Basel erhalten hat. Solche Figuren, meist in Blei, manchmal auch in Bronze gegossen, zu denen auch figürliche Reliefs, die Plaketten, zu rechnen sind, waren in der Werkstatt eines jeden Goldschmieds der damaligen Zeit in großer Zahl anzutreffen. Sie dienten ihnen neben anderem Vorlagenmaterial wie Zeichnungen, Holz-und Kupferstichen als Vorlagen, die sie immer wieder, auch mit dem jeweiligen Thema angepaßten Veränderungen, verwenden konnten. Diejenigen Goldschmiede nämlich, die eigene Entwürfe für ihre Stücke anfertigten, waren in der Minderzahl. Weitaus die meisten bedienten sich dazu der Vorlagen, die von anderen Meistern, die keine Goldschmiede waren, angefertigt worden waren, wie z.B. der Modelbücher, der Vielzahl von Holz- und Kupferstichen, oder eben solcher bleigegossenen Figürchen und Reliefs. Letztere waren über weite Gebiete verstreut, wozu neben dem direkten Handel sicherlich auch die wandernden Gesellen ihren Teil beigetragen haben. Vor allem Nürnberg war reich an Künstlern, die Vorlagen für Handwerker aller Sparten lieferten. Neben den Kleinmeistern, deren Blätter sich allgemeiner Beliebtheit in weiten Teilen des Landes erfreuten, ist hier vor allem Peter Flötner mit seiner reichen Produktion an Zeichnungen, Stichen und Plaketten zu nennen. Seine Entwürfe finden sich an einer übergroßen Zahl von Erzeugnissen der verschiedensten Richtungen des Kunsthandwerks.

Das plastische Werk Peter Flötners hat Karl Domanig 1895 erstmals zusammenzustellen ver-

sucht (163). Nur wenig später, 1897, folgt ihm Konrad Lange mit einer Flötnermomographie, in der er den Plakettenkatalog noch um einiges erweitert (164). Die Schwierigkeit bei der Sichtung von Flötners Plakettenwerk liegt darin, daß nur ein einziges signiertes Stück erhalten ist, und auch die Zahl der bezeichneten Holzschnitte und Zeichnungen nicht sehr groß ist, so daß fast alle Zuschreibungen auf dem Stilvergleich basieren.

Auch der Bleiabguß der Spes aus dem Basler Historischen Museum wird im allgemeinen von der Forschung Flötner zugeschrieben. Hält man eine Plakette Flötners aus dem Victoria-und-Albert- 1o7
Museum in London dagegen, so zeigen sich hier große Ähnlichkeiten. Der Oberkörper beider Frauen hat die gleiche Haltung, die Kopfstellung, der Gesichtsausdruck sind nahezu identisch, das Gewand hat fast den gleichen Faltenwurf, z.B. die große U-Falte unterhalb der Hände. Unterschiedlich ist nur die Beinstellung und die Faltenbildung des sich darüberziehenden Gewandes, dazu jedoch läßt sich eine andere Figur des Pokals heranziehen, nämlich Fides: die gleichen schirmartig vom rechten Knie nach unten aufspringenden Falten, gleich auch die langgezogene Falte vom rechten Knie zum Fuß des linken Beines, dazu mehrere kleinere Parallelfalten, die sich um den Unterschenkel legen. Jedoch auch das Motiv des zwischen den Beinen sich sammelnden und am Boden sich ausbreitenden Gewandes findet sich in zahlreichen Plaketten Flötners, so daß man diese Art der Faltenbildung fast für ein Charakteristikum in Flötners Stil halten kann. Im folgenden seien einige Beispiele von Plaketten mit diesem Merkmal aufgeführt: Da ist einmal die Serie

der sieben stehenden Planetengötter, die alle ein über die Oberschenkel nach innen gezogenes Gewand aufweisen, das bei einigen auch von der Mitte herab zu Boden fällt; dann Jael aus der Serie der vier berühmtesten Frauen des Altertums, sitzend im Rund; Patientia aus der Serie der acht großen Kardinaltugenden, sitzend im Rund; als letztes sei die kleine Versuchung des Glaubens erwähnt, wo sich das zwischen die Beine geführte und zum Boden herabfallende Gewand deutlich wiederfindet. 1o8 1o9 11o

Das zweite Figürchen aus dem Historischen Museum Basel diente als Vorbild für die Caritas. Der Caritasallegorie entsprechend mußte der Goldschmied hier anstelle des Gefäßes, das die Frau neben sich hält, ein Kind setzen, woraus sich die eigenartig verdrehte Armhaltung bei der Caritas ergibt, da er die Figur direkt - lediglich unter Weglassung des Gefäßes - vom Vorbild abnahm. 1o6

Weder Lange noch die übrigen Bearbeiter des Flötnerschen Werkes haben dieses Figürchen in ihren Katalog aufgenommen. Die Übereinstimmung mit anderen Plaketten Flötners ist nicht so eindeutig nachzuvollziehen wie etwa bei der Spes. Jedoch finden sich auch hier Merkmale, die aus dem Werk Flötners abzuleiten sind, z.B. die überkreuzten Beine, wie sie auch Kleopatra aus der Serie der vier berühmtesten Frauen des Altertums aufweist. Ein weiteres Augenmerk ist auf die Bildung des Körpers zu richten, der stets kompakt geformt ist, sowie auf die eng zusammenstehenden Brüste, wie sie an zahlreichen Beispielen in Flötners Werk zu verfolgen sind. 111

Für die dritte der Figuren, Fides, ist kein direktes Vorbild wie für die beiden anderen

erhalten. Es steht jedoch außer Zweifel, daß ein solches existiert haben muß, da diese Gestalt immer wieder auf Gefäßen der Goldschmiedekunst anzutreffen ist, und zwar meist zusammen mit den eben besprochenen. So finden sich auf einem Pokal Augsburger Herkunft von etwa 157o/8o, der den Brüdern Elias und Cornelius Groß zugeschrieben wird, ebenfalls diese drei Figürchen wie am Rappoltsteiner Pokal; Fides und die von Kobenhaupt zur Caritas umgewandelte Frau mit dem Topf sind an der Silbermontierung einer gläsernen Flasche zu sehen, die sich ehemals in der Sammlung Karl von Rothschild befand (165); die Figur der Spes befindet sich gleich dreifach wiederholt auf dem Deckel des Pokals der Londoner Stickerzunft von Jakob Fröhlich, weiter an einem Bischofsstab im Palazzo Pitti in Florenz, auf einer Tischuhr des Caspar Spitz aus Schwaz von ca. 1555/6o, die sich im Kunsthistorischen Museum Wien befindet, und noch ein Zinnteller von 1625 im Focke-Museum von Bremen hat als Zentrum ein Medaillon mit dieser Figur. 112–114 115 116, 1

Das wiederholt gemeinsame Auftreten aller oder einiger der in Basel erhaltenen Figürchen an verschiedenen Gefäßen legt die Annahme nahe, daß auch alle aus einer Hand stammen. Die übliche Zuschreibung an Flötner wird von Ingrid Weber in Frage gestellt (166). Sie leugnet nicht die Ableitung von Flötners Plaketten, findet aber die Faltengebung in den Bleiabgüssen kleinteiliger und die Körperlichkeit fester, die Plastizität akzentuierter als in Flötners Plaketten (167). Und gerade die letzten Merkmale hält sie für typisch für eine Reihe von Modellen aus der Werkstatt Wen-

zel Jamnitzers und möchte die Basler Abgüsse deshalb eher in der Jamnitzer-Werkstatt entstanden wissen. Als weiterer Beweis für ihre These dient ihr das Vorkommen der Figürchen an Pokalen, die offensichtlich Jamnitzersches Formengut aufweisen, wie z.B. der Pokal der Brüder Groß.

Nun muß aber in diesem Zusammenhang ein Vergleich mit für Jamnitzer nicht gesicherten oder anderen Goldschmieden zugeordneten Stücken immer unbefriedigend bleiben, da nicht nachzuweisen ist, woher jene Meister ihre Vorlagen bekommen haben, und da mit Sicherheit anzunehmen ist, daß sie nicht nur Modelle eines einzigen Meisters in ihrer Werkstatt verarbeiteten. Deshalb soll hier ein von Jamnitzer signiertes und datiertes Werk herangezogen werden, eine Reliquienkassette im Kloster der Decalzes in Madrid von 157o. 119

Über einem von sechs Bleikristallkugeln getragenen Sockel erhebt sich der Hauptteil der Kassette, der in fünf Kompartimente an den Längsseiten und drei an den Schmalseiten unterteilt ist. Drei dieser Kompartimente, bzw. zwei an den Schmalseiten, von Säulen begrenzte Bogenarchitekturen, in die Figuren eingestellt sind, treten plastisch hervor und setzen zwischen ihnen liegende rechteckig gerahmte Groteskenfüllungen zurück. Über dem umlaufenden Metopen-Triglyphenfries erhebt sich eine Zone mit alternierend kartuschenhaltenden Putten und kassettierten Feldern, darüber setzt das walmartige Dach an, das von einer Figurengruppe bekrönt wird. Hier interessieren hauptsächlich die in die Nischen des Hauptgeschosses eingestellten allegorischen Figuren, sowie die Bekrönungsgruppe. Zu der auf der Kassette verwendeten Potentia gibt es im 12o

kunstgewerbemuseum Berlin ein in Kupfer getriebenes und vergoldetes Modell. In diesem fast vollrund aus der Platte aufgetriebenem Stück "haben wir ein einzigartiges eigenhändiges Werk Wenzel Jamnitzers vor uns" (168). Stilistisch entspricht dieser Platte die Figur der Mutter Erde vom Merkelschen Tafelaufsatz von 1548/49. 121

Hält man diesem Stück die Bleifiguren des Basler Museums entgegen, die auf dem Rappoltsteiner Pokal Verwendung gefunden haben, so wird der Unterschied deutlich. Ganz anders hat Jamnitzer das Verhältnis von Gewand und Körper gelöst. Er läßt die Körperformen überaus deutlich hervortreten, das Gewand erscheint wie vom Wind an den Körper gedrückt, es zieht sich in vielen kleinen unruhigen Falten um den Körper herum. Ein weiteres Modell zu einer der Tugenden des Reliquiars, eine Fortitudo, ebenfalls als Bleimodell im Historischen Museum von Basel erhalten, kann dies noch bestätigen. Auch hier die differierende Behandlung des Gewandes in der Faltenbildung, die stärker hervortretende Körperlichkeit. 105/1 122

Betrachtet man die Figurengruppe auf dem Dach der Kassette, so zeigen sich nur wenig Gemeinsamkeiten mit den Tugendreliefs am Hauptgeschoß. Jedoch ergeben sich Parallelen zu anderen Kassettenfiguren Jamnitzers, z.B. zu denen der beiden Dresdner Kassetten. Wie diese dürften auch die Madrider Bekrönungsfiguren in den sechziger Jahren entstanden sein, während die Tugenden vom Hauptgeschoß der Madrider Kassette einer früheren Zeit angehören. Der Abstand zu den Bleimodellen in Basel ist offensichtlich, auch hier eine andere Gewandbehandlung, diesmal mit nur we-

nigen, aber immer noch kleinteiligen Falten.

Die Fides-, Spes- und Caritas-Modelle in Basel zeigen dagegen eine strengere Art der Faltenbildung mit langen, häufig parallel laufenden Faltenzügen, die meist exakt die Bewegung des Körpers nachvollziehen und diese gelegentlich noch unterstreichen. Es entsteht der Eindruck von "geordnetem" Faltenwurf im Gewand, der in ruhigen Bahnen verläuft. Auch hier ist der Körper unter dem Gewand zu spüren, aber er tritt nicht so deutlich hervor wie etwa bei Jamnitzer. Alle diese Merkmale jedoch kann man in allen Figuren Flötnerscher Plaketten beobachten - die Affinität der Bleifigürchen zu Flötners Werk ist wesentlich größer als zu dem Jamnitzers.

Wie sind sie nun zeitlich in das Werk Flötners einzugliedern? Lange hat als erster versucht, eine Chronologie der erhaltenen Plaketten festzulegen (169). Er ging dabei nur von datierten Werken aus und kommt zu drei charakteristischen Schaffensperioden. Die erste Gruppe bilden die sogenannten Landschaftsplaketten, d.h. hier steht die Landschaft deutlich im Vordergrund, die figürlichen Szenen haben geringere Bedeutung. Dies ist die früheste Periode im Plakettenwerk, etwa um 1515 anzusetzen, also in Flötners Augsburger Zeit fallend. Die zweite Gruppe stellt eine deutliche Wandlung im Stil dar, sie reicht von etwa 1530 bis in die vierziger Jahre und weist die größte Zahl an Werken auf. Hier ist die menschliche Gestalt beherrschend in den Vordergrund gestellt, die Landschaft tritt weit zurück. Für diese durchgreifende Stilwandlung wird eine angenommene Italienreise um 1520 verantwortlich gemacht. Die letzte

Gruppe reicht zeitlich ungefähr von 1543 bis zu Flötners Tod 1546/47, "hier vollzieht sich zwischen der Umgebung und dem Figürlichen um das Jahr 1543 ein Ausgleich, in dem das Renaissanceideal Flötners erreicht gedacht werden darf" (17o). Dieser letzten Periode sind die Basler Bleifigürchen zuzurechnen. Diese haben zwar keine Landschafts- oder Architekturumgebung um sich, aber bei den zum Vergleich herangezogenen Plaketten war dies deutlich, z.B. bei der Plakette der Spes aus der Serie der Tugenden, sitzend im Rund, die sowohl für die Fides wie auch für die Spes, wie sie am Rappoltsteiner Pokal vorkommen, heranzuziehen ist.

Über dem Dach des Tugentempels erhebt sich der zweite Teil des Schaftes, der aufgrund seiner konvexen Wölbung, die sich gut den Handflächen anpaßt, als Griff dient. Er ist aus drei weiblichen Figuren gebildet, die mit dem Rükken an den Hintergrund gelehnt sind und dessen Wölbung mit ihrem Körper nachvollziehen. Sie tragen im Nacken die sich durch Wulst und Hohlkehle vorbereitende Kuppa. 125 XVI

Die Basis, auf der die Tragefiguren aufstehen, ist auf das Dach des darunterliegenden Tempels aufmontiert und folgt dessen Wölbung. Sie wird von einem stark erhabenen Rollwerkrahmen eingefaßt. Innerhalb dieses Rahmens sind die Füße der Karyatiden so angeordnet, daß sich die Fersen zweier benachbarter Figuren berühren. Zwischen den Füßen jeder einzelnen fällt jeweils ein Fruchtgehänge herab. Von den Fesseln aus folgen die Beine der Wölbung nach außen. Vor die Scham werden Widderköpfe gehalten, deren Hörner in sanftem Bogen seit-

lich ausladen, darüber springt in kugeliger Wölbung der Leib hervor und markiert den höchsten Punkt der Wölbung. Der Oberkörper läuft dann wieder zurück, so daß sich die Schultern der Figuren fast berühren. Der Kopf der Karyatiden ist nach vorne geneigt und bildet mit dem Oberkörper einen rechten Winkel. Den Blick haben alle drei nach unten gerichtet, die Lider sind fast geschlossen. Das Haar fällt üppig in weichen Wellen von der Stirnmitte zum Ohr hin, von dort fallen einige korkenziehergelockte Strähnen auf die Schultern. Das Oberkopfhaar läuft in sanftem Schwung nach beiden Seiten aus, wo es sich auf halbem Wege mit dem Haarschweif der benachbarten Figur trifft und von einer H-förmigen Rollwerkspange umfaßt wird. Über dieser Spange zeigt sich eine weibliche Büste, die mit weit ausgestreckten Armen jeweils zweien der Tragefiguren einen Zinnenreif auf das Haar drückt, der über der Stirnmitte eine Rosette trägt. Diese Frauenbüste stellt somit ein verbindendes Element zwischen den Figuren dar und schließt sie zum Kreis zusammen. Aber auch die Figuren selbst schaffen eine umlaufende Verbindung zwischen sich: eine jede greift mit den Armen nach links und rechts zur Seite und faßt jeweils ein Horn des Widders, der den neben ihr stehenden Figuren vorgelegt ist. Dabei kreuzt der linke Arm einer Figur den rechten der nebenstehenden, so daß sich der Eindruck einer umlaufenden Bewegung ergibt. Die Karyatiden sind nackt, sie tragen lediglich um die Taille einen breiten Gürtel, der mit stab- und punktförmigen Kerbungen versehen ist. Den Hals schmückt ein Reif, an dem ein Herz als Anhänger befestigt ist.

Der "horror vacui", wie er für

den gesamten Pokal charakteristisch ist, ist auch hier unverkennbar. Wie schon festgestellt, ist der Raum zwischen den Füßen der einzelnen Figuren mit einem Fruchtgehänge gefüllt, doch auch zwischen den Füßen zweier benachbarter Figuren bleibt der Platz nicht frei, dort befindet sich eine Quaste, oder aber es handelt sich um einen aus einem Rohr austretenden Wasserstrahl, was an eine Quelle denken ließe. Den größten Zwischenraum bilden die Tragefiguren zwischen sich, begrenzt durch ihre überkreuzten Arme oben und die Beine mit den sich berührenden Fersen unten. Hier sieht man nochmals eine Frauenbüste, eingespannt in ein breites Rollwerkband, das nur die Brüste hervorquellen läßt und in einen engen Korb übergeht, von dem aus sich seitlich je ein Band aufrollt und aus dessen Mitte eine Frucht heraustritt, sowie ein reich gezacktes Akanthusblatt, das sich nach unten genau in die Dreieckspitze einpaßt. Aus dem reich gewellten Haar der Büste steigt ein großes geripptes Blatt auf, teilt sich oben und hängt nach beiden Seiten herab. Auf der Teilungsstelle sitzt eine Frucht, durch die sich kreuzenden Arme der Karyatiden teilweise etwas aus der Mitte gedrängt. Das dem Nacken der Karyatiden aufliegende Gebilde, im weitesten Sinne als Kapitell anzusprechen, setzt sich aus sechs doppelten, im Gegensinn zueinander einrollenden Voluten zusammen, wobei die Voluten über den Köpfen der Figuren von Akanthusblattwerk überwuchert werden, dazwischen treten einzelne verschiedene Früchte hervor, der Volutenlauf zwischen den Köpfen der Figuren endet auf dem Kopf der kronenhaltenden Büste, die somit einen Teil der Tragefunktion übernimmt.

Die Idee von menschlichen Träger-

figuren hat die Goldschmiedekunst der Renaissance aus der antiken Baukunst und aus der Wiederbelebung jener Elemente in der Renaissancebaukunst übernommen und reichlich angewandt. Bis in die winzigen Maßstäbe der Schmuckgehänge wird das Prinzip von Stütze und Last in Form von Pilastern, Säulen und Karyatiden übernommen. Figuren am Schaft als Pokalträger sind zwar öfter anzutreffen, jedoch überwiegen gerade bei Pokalen die Lösungen mit dem Balusterschaft, wie ihn z.B. der schon erwähnte Pokal der LondonerStickerzunft von Jacob Fröhlich zeigt. 117

Karyatiden als Pokalträger finden sich auf einer Entwurfszeichnung des Etienne Delaune: drei (oder vier) nackte weibliche Gestalten stehen mit dem Rücken aneinender und haben ihre Arme gegenseitig verschränkt. Das auf ihren Köpfen aufsitzende Zwischenglied ähnelt demjenigen am Rappoltsteiner Pokal, auch hier Voluten und aufsteigendes und sich ausbreitendes Blattwerk mit Früchten. Die Idee zu dieser Zeichnung scheint auf Rosso zurückzugehen, der Stil erinnert an den geheimnisvollen"Maître Guido" (171). 126

Eine andere Lösung zeigt eine Radierung des Antonio Fantuzzi mit einem Pokalentwurf von ca. 1543. Hier halten männliche und weibliche Satyrn mit erhobenen Armen die breite Schale. Sie stehen ebenfalls mit dem Rücken gegeneinander, wobei ihre Körper gerade die umgekehrte Linie vollziehen wie die Kobenhauptschen Karyatiden, so daß sie sich an den Hüften berühren. 127

Auch Leuchterschäfte sind häufig aus Karyatiden gebildet. Ein glasierter Keramikleuchter im Louvre, der in Form einer jonischen Säule gebildet ist, hat vier weibliche Tragefiguren, die 128

als Hermen gebildet sind. Auch sie haben die Arme miteinander verschlungen, der Unterkörper geht direkt in den Schaft über. Dieser Leuchter diente sicherlich als Modell für ein Goldschmiedewerk.

Alle drei genannten Beispiele sind der Schule von Fontainebleau nahestehend oder zugehörig. Gerade die Stecher der Schule von Fontainebleau haben sich mit dem Motiv der Tragefigur immer wieder beschäftigt und die mannigfaltigsten Formen entwickelt, ausgehend von der neuartigen Dekoration der Galerie Franz I. Auch die Karyatiden des Rappoltsteiner Pokal scheinen nicht ohne Einfluß von dieser Seite geblieben zu sein. Auf einer Radierung des Antonio Fantuzzi (Z.16) mit einer männlichen und einer weiblichen Tragefigur läßt die weibliche Figur eine gewisse Ähnlichkeit erkennen. Die Haltung der Gestalt, ihr kräftiger Körperbau mit dem vorgewölbten Leib, auch die Formen des Gesichtes mit dem "klassischen" Profil lassen sich gut vergleichen. Auch auf einem Brüsseler Teppich aus der Zeit um 1540/50, der 129
einer Serie über Vertumnus und Pomona angehört, findet sich in der rahmenden Gartenarchitektur eine ähnliche Karyatidenbildung. Dort fungieren drei nackte weibliche Figuren, die die Arme einander umschlingen und sich an den Händen halten, als Säulen.

Die Schönheit der Tragefiguren am Rappoltsteiner Pokal, die seinen Schaft zu beachtlicher Höhe strecken, wird auch von der Glätte ihrer Körper bestimmt. Sie steht im Gegensatz zu den übrigen Teilen des Pokals, der kaum glatte Stellen aufzuweisen hat, und fällt schon durch den Glanz sofort ins Auge. Die konvexe Wölbung der

Körper, die sich so gut der menschlichen Hand anschmiegt, wenn der Pokal aufgenommen werden soll, gibt der Haltung des Kopfes erst das nötige Gewicht. Willig beugt sich der Kopf, um seine kostbare Last, die Kuppa - und natürlich auch den Wein - zu tragen.

Die Kuppa

Über den Köpfen der Karyatiden bereitet sich der Hauptteil des Pokals, die Kuppa vor: ein Wulst und eine stark eingezogene, glatte Hohlkehle bahnen den Kelch an. Der Wulst ist ringsum mit einer komplizierten Rollwerkornamentik verziert, dazwischen alternierend je drei emaillierte Maureskenmedaillons und stark vorkragende Frauen- und Männerbüsten. In der Hohlkehle kauern, ähnlich wie in derjenigen zwischen den beiden Ebenen des Fußes, Faunmännchen, auf deren Rücken der Kelch auslädt, auch dieser Teil mit Rollwerk überzogen. Darüber steigt senkrecht die eigentliche Kuppa auf, oben und unten durch eine einfache Profilleiste begrenzt. Sechs querrechteckige Relieffelder finden hier Platz, jeweils durch zweifach gestufte Pilaster, denen eine Halbsäule vorgelegt ist, voneinander getrennt. Über der Reliefzone wird der Kelch wieder eingezogen und wölbt sich leicht konkav nach oben, wo er ebenfalls in einer Profilleiste seinen Abschluß findet. Auf dieser glatt belassenen Zone sind in geschmelzten Rollwerkskartuschen lateinische Inschriften über jedem der Bilder angebracht, die den Inhalt des Dargestellten erläutern. Über jedem Pilaster greift ein Band im S-Schwung über das untere Profil herab, aus dem eingerollten Ende ragt ein bärtiger, gehörnter Satyrkopf hervor. Unterhalb der spiraligen Einrollung wölbt sich ein geschuppter C-Bogen vor, der sich, nach unten dünner werdend, in der Mitte des die Reliefszenen trennenden Pilasters

wieder mit dem vorgelegten Säulchen trifft und sein Ende im Gegenschwung einrollt, so daß diese Bogen wie kleine Henkel wirken.

Die sechs um die Kuppa umlaufenden Reliefs zeigen Darstellungen aus der altrömischen Geschichte (gegen den Uhrzeigersinn gelesen):

1. Der Kampf der Horatier gegen die Curatier
2. Der Selbstmord der Lucretia
3. Mucius Scaevola legt seine Hand ins Feuer
4. Die Flucht der Cloelia aus der Gefangenschaft
5. Horatius Cocles verteidigt die Brücke
6. Virginia wird von ihrem Vater getötet, um sie vor Schmach zu bewahren

Alle sechs Begebenheiten finden sich in dem umfassenden Werk des Titus Livius über die Geschichte Roms, "Ab Urbe Condita".

1. Der Kampf der Horatier gegen die Curatier 13o

Die Geschichte ist bei Livius, XVII wie folgt, geschildert (172):

Im Kampf um die Vorherrschaft kamen die Römer mit den Albanern zu einem Vertrag, daß ein Zweikampf zwischen den beiden Völkern darüber entscheiden sollte, welches der Völker die Herrschaft über das andere erhalten sollte. Nun fanden sich im Heer beider Völker Drillingsbrüder, die nun die Entscheidung herbeiführen sollten, indem sie stellvertretend für ihr Volk gegeneinander kämpften. Zwei der Römer waren im Laufe des Kampfes schon gefallen, alle drei Albaner verwundet. Da versuchte der verbliebene Horatier, den Sieg mit Hilfe einer List für sich, und damit für sein Volk, zu gewinnen: er täuschte die Flucht vor, so daß seine Gegner die Verfolgung aufnehmen mußten. Da sie aber wegen ihrer Verwundung stark ge-

schwächt waren, wurde der Abstand zwischen den drei Curatischen Brüdern immer größer. Als der Römer sich dann umwandte, hatte er jeweils nur einen Gegner und konnte so alle drei nacheinander besiegen.

Der Moment des Kampfes, den das Relief zeigt, läßt es nicht zu, die beiden Parteien klar zu trennen und die Drillingsbrüder dem Volke zuzuordnen, dem sie entstammen. Da die Panzer, die alle tragen, untereinander ganz verschieden sind, bleiben zur Unterscheidung der Gegner nur ihre Kampfwerkzeuge, Schild und Schwert. Die Schwerter der einen Partei haben eine gerade, zweischneidige Klinge, die nach vorne spitz zuläuft, der Griff endet in einem kugeligen Knauf. Die anderen tragen Schwerter mit leicht gebogener Klinge, die sich nach vorne verbreitert, wo sie dann in einer Schräge endet, die Griffe laufen im Gegenschwung zur Klinge aus. Während die eine Partei runde, bzw. mandelförmige Schilde führt, die mittels zweier Griffe über den Unterarm gestreift und mit der Hand festgehalten werden, haben die anderen kleine runde, stark gewölbte Schildchen in Händen, die nur wenig mehr als die Faust bedecken.

Die Szene wird links und rechts von je einem Baum begrenzt, beide sind teilweise vom Rand überschnitten. Der Kampf zwischen den Drillingsbrüdern, den Horatiern aus dem Volk der Römer und den Curatiern aus dem der Albaner, spielt sich in der vordersten Reliefzone ab. Die Brüder sind sich paarweise kämpfend gegenübergestellt. Das hinterste Paar (gebildet aus dem Krieger links außen und dem dritten Aufrechtstehenden von links) ist im Begriff, sich aufeinanderzustürzen. Der eine kommt mit großen Schritten gelaufen, das Schwert waagrecht vor sich

haltend, um es dem Gegner entgegenzustoßen. Dieser steht abwartend, aber gespannt da im Ausfallschritt, den Körper vom Feind wegdrehend, ihn mit den Augen jedoch genau fixierend, die Rechte mit dem Schwert holt schon aus, um den Schlag des anderen zu parieren. Bei dem Paar vor diesen beiden hat sich der Kampf schon zugespitzt. Der eine ist im Fallen, ein Knie berührt schon den Boden, doch versucht er, dem entgegenzuwirken. Er wendet den Oberkörper zurück, dreht den Kopf nach seinem Widersacher, nicht ohne den Arm schützend darüberzuhalten, denn jener holt weit aus mit dem Schwert, er hat den einen Fuß auf die Hüfte des Fallenden gestellt,um ihn niederzuhalten und ihm am Gegenschlag zu hindern. Das letzte Paar der römischen und albanischen Drillinge hat den Kampf zwischen sich fast entschieden. Hier ist der eine zu Boden gegangen, mit letzter Kraft hebt er den Arm über den Kopf,um den Schlag des anderen abzuwehren. Dieser steht drohend über ihm, ein Bein zwischen die Beine des Gefallenen stellend, die rechte Hand erhoben, in der er das todbringende Schwert hält, senkrecht nach unten auf den Gegner gerichtet.

Die drei kämpfenden Paare sind in drei Ebenen dicht hintereinender, aber jede zur anderen leicht verschoben, angeordnet. Dabei läuft mit dem Hervortreten der Figurenpaare aus dem Reliefgrund die jeweils gegenwärtige Kampfphase parallel. Das heißt, das am weitesten zurückliegende Paar steht kurz vor dem Kampf, das vorderste, das schon zum Teil über den Reliefrand herausragt, steht kurz vor dem Endpunkt des Kampfes, der für einen von ihnen den Tod bedeutet.

Neben den am stärksten hervorragenden Figuren öffnet sich der Ausblick in den Hin-

tergrund. Dort stehen die Männer der beiden Völker und beobachten den Ausgang des für sie so entscheidenden Kampfes. Hinter ihnen steigt die Landschaft bergig an, auf dem Hügel sind die Gebäude einer Stadt zu sehen, dahinter steigen weitere Berge auf, die mit ihren zackigen Gipfeln bis über die Bildmitte hinüber die Silhouette am Horizont bilden. Hoch oben auf einem dieser Berge, über dem Kopf des Heraneilenden, ist nochmals eine Stadt zu erkennen, so daß man in diesen beiden Siedlungen wohl die rivalisierenden Städte Rom und Alba zu erkennen hat.

Die Inschrift über dieser Szene lautet:

SUBJICIUNT FRATRES ROMANIS FORTITER ALBAM
TERGEMINI QUORUM FAMA PERIRE NEQUIT

(Die tapferen Drillingsbrüder, deren Ruhm unvergänglich ist, unterwarfen den Römern Alba) (173).

2. Der Selbstmord der Lucretia 131

Rechts an die vorherige Szene XVIII schließt sich der Tod der Lucretia an. Livius schildert die Geschichte folgendermaßen (174): Während der Belagerung der Stadt Ardea durch König Tarquinius Superbus kam es bei einem Gelage zwischen den Prinzen und ihrem Vetter Collatinus zu einem Streit über ihre Frauen. Um diesen Streit zu beendigen, schlug Collatinus vor, nach Rom zu reiten, um festzustellen, wer die beste Gattin zu Hause habe. Sie fanden die Frauen der Prinzen bei fröhlichen Gelagen mit ihren Freundinnen. Als sie jedoch nach Collatia kamen, war dort Lucretia, die Frau des Collatinus, noch spät in der Nacht über einer Handarbeit sitzend. Aus Freude, daß er als Sieger aus dem Wettstreit hervorgegangen war, lud Collatinus die

Prinzen zu einem Mahl. In Sextus aber, dem Sohn des Tarquinius, wuchs die Begierde nach Lucretia. Schon wenige Tage später ritt er wieder nach Collatia, jedoch ohne Wissen des Collatinus. Er wurde als Freund empfangen und bewirtet. In der Nacht aber drang er mit gezücktem Schwert in das Schlafzimmer der Lucretia ein und wollte sie sich zu Willen machen. Sie aber weigerte sich standhaft. Erst als er drohte, einen Sklaven zu töten und ihn dann über ihren Leichnam zu legen, um behaupten zu können, er habe sie beim Ehebruch ertappt und getötet, gab sie nach. Als sie wieder alleine war, sandte sie sofort einen Boten nach ihrem Gatten und ihrem Vater, mit der Bitte, schnell zu ihr zu kommen und jeder einen Freund mitzubringen. Als die Männer gekommen waren, erzählte sie ihnen von der ihr zugefügten Schmach und verpflichtete sie, ihre geschändete Ehre an dem zu rächen, der ihr das Unglück gebracht hätte. Dann erstach sie sich vor den Augen der anderen mit einem Dolch, den sie unter ihrem Gewand versteckt hatte, um damit ihre Unschuld auch wirklich zu beweisen. L.Iunius Brutus, der Freund ihres Gatten, schwor an ihrer Leiche, sich am ganzen Geschlecht der Tarquinier zu rächen, und mit Hilfe des von ihm aufgerufenen Volkes gelang es ihm, das Königtum in Rom zu beseitigen und die Tarquinier aus Rom zu verbannen.

Das Relief mit der Lucretia-Geschichte zeigt einen Innenraum, der nahezu ohne Mobiliar auskommt. Der Fußboden ist mit quadratischen Platten ausgelegt, deren jede in der Mitte einen leicht erhabenen Punkt trägt. Am linken Bildrand öffnet sich ein Türbogen in den Nebenraum, die Rückwand ist durch eine dreifache Bogenöffnung gegliedert:

vier kurze, viereckige Pfeiler tragen drei flache Rundbogen, dazu kommt noch links oben ein kleines Okulus-Fenster. Die drei Bogenfenster geben den Blick frei in die Landschaft, ein bergiges Land mit Teilen einer Stadtbefestigung. Die rechte Wand des Zimmers ist von einem großen breiten Rundbogenfenster durchbrochen, durch das man auf eine Gruppe von Bäumen blickt, deren mittlerer eine stattliche Palme mit geschupptem Stamm und kräftig ausladenden Ästen darstellt. Unter der Palme zieht gerade ein Reiter vorbei, der Kopf seines Reittiers ist schon hinter dem Stamm verschwunden. Unterhalb dieses Fensters steht das einzige Möbelstück des Raumes, ein Hocker, dessen Vorderseite sich in einem C-Schwung von zwei Krallenfüßen aus nach oben schwingt und sich oben über die ganze Breite nach vorne aufrollt. Die Seitenwand des Sitzmöbels ist verziert mit zwei gegenläufigen Spiralbändern, aus deren Mitte, dort, wo sie zusammenstoßen, ein Blattgebilde hervorragt. Der hintere Teil wird vom Bildrand verdeckt. Auf der Sitzfläche liegt zur größeren Bequemlichkeit ein dickes Polsterkissen.

In diesem Raum hat eben Lucretia ihr tragisches Ende genommen. Kraftlos ist sie auf den Boden gesunken, das Kleid gibt die linke Brust frei, wo deutlich der Einschnitt des tödlichen Messerstoßes zu sehen ist. Der Dolch ist ihr aus der Hand gefallen, er liegt neben ihr auf dem Boden. Auf den Gesichtern der Anwesenden, vier Männern und drei Frauen, spiegelt sich deutlich der Schrecken über das Geschehene wider. Einer der Männer, der wohl als der Ehemann anzusprechen ist, kann die stürzende Lucretia gerade noch an den Schultern fassen, um einen Aufprall auf den Boden zu vermeiden. Eine

der Frauen stürzt zu Lucretia nieder und blickt ihr fassungslos ins Gesicht, mit der Linken faßt sie Lucretias leblosen Arm. Links neben dieser Gruppe hockt eine Magd auf dem Fußboden, den Mund vor Entsetzen aufgerissen, in der linken Hand hält sie ein bauchiges Fläschchen, sicher mit einer wohlriechenden Essenz gefüllt, die belebend wirken soll. Hinter ihr steht die dritte der Frauen, sie wendet sich ab von dem traurigen Bild und wischt sich mit einem Tuch die Tränen aus den Augen. Von rechts eilt der Vater der Unglücklichen herbei, gerade von dem Hocker aufgesprungen, wankt er, offensichtlich ganz gebrochen, auf die Tochter zu. Hinter der Gruppe um den Leichnam Lucretias stehen die beiden Freunde, die der Gatte und der Vater mitgebracht haben. Beide sind in voller Rüstung, der linke, der entsetzt die Hände faltet und einen mitleidigen Blick auf die Tote wirft, trägt ein Kettenhemd mit Eisenverstärkungen an Schultern, Brust und den Knien, dazu einen Helm. Der andere steht neben ihm, legt seine Hand auf dessen Schulter und wendet das Gesicht voller Gram ab. Auch er ist von oben bis unten gepanzert mit Metall, dazu trägt er einen in der Mitte spitz zulaufenden Helm.

Die Inschrift zu dieser Szene lautet:

SERVAVIT CASTAM VITIATA LUCRETIA MENTEM
EXILIUM VIRTUS REGIBUS ILLA TULIT

(Keuschen Sinn bewahrte Lucretia auch nach ihrer Entehrung, und diese ihre Tugend brachte dem Königshaus die Verbannung)

3. Mucius Scaevola legt seine Hand ins Feuer 132

Die nächste Szene erzählt von der XIX

kühnen Tat des Mucius Scaevola. Bei Livius lautet die Geschichte so (175):
Rom litt schon seit längerer Zeit unter der Belagerung durch den Etruskerkönig Porsenna. Da faßte Mucius den Entschluß, diesen für die Römer demütigenden Zustand zu beenden. Er bat den Senat um die Zustimmung zu seinem Vorhaben, in das feindliche Lager einzudringen, mit einem Dolch unter dem Mantel versteckt, mit dem er Porsenna zu töten trachtete. Der Senat willigte ein, und Mucius machte sich auf in das Lager der Etrusker. Dort sah er einen Haufen Soldaten versammelt, die gerade von ihrem König den Sold erhielten. Bei dem König ist ein Schreiber, der fast genauso gekleidet ist, und an ihn wenden sich auch die Soldaten. Aus Furcht, sich zu verraten, wagte Mucius nicht zu fragen, wer denn der König sei, er erstach den Schreiber und machte sich davon. Man faßte ihn und brachte ihn vor den König. Obwohl ihm sein weiteres Schicksal klar vor Augen lag, bekannte er sich mutig zu seiner Tat und deutete dem König an, daß nach ihm eine große Zahl von jungen Leuten nur darauf warteten, es ihm gleichzutun. Der König drohte ihm mit einem grausamen Feuertod, wenn er seine Andeutungen nicht offenlegte. Mucius jedoch erwiderte ihm, daß er körperliche Qualen nicht scheute, wenn er solchen Ruhm vor sich hätte. Und zum Beweis seiner Rede legte er seine rechte Hand in die brennenden Flammen eines Opferaltars. Porsenna, erschüttert über soviel Tapferkeit, ließ ihn frei, und aus Dankbarkeit für seine Großmut klärte Mucius seine Andeutungen auf: dreihundert römische Jünglinge hätten sich verschworen, ihn zu töten, und er sei nur der erste gewesen, auf den das Los gefallen war.

Kobenhaupt vereint zwei Szenen in seinem Relief. Im Hintergrund geschieht gerade der irrtümliche Mord an dem Schreiber. Mucius, der behelmt ist und über seiner Rüstung einen Mantel gelegt hat, der am Hals mit einer Fibel zusammengehalten wird, stößt sein Schwert dem Schreiber in die Brust. Dieser sitzt auf einem gemauerten Podest, das unter einem viereckigen Zelt steht, dessen Vorderwand hochgeschlagen und zur Seite genommen ist. Er sinkt tot zurück, der linke Arm hängt schlaff zu Boden. Die nachfolgende Szene, in der Mucius vor Porsenna geführt wird, spielt sich im Vordergrund ab. Mucius hat sich niedergebeugt, sein rechtes Knie stützt sich auf den Boden, das linke Bein hat er leicht nach hinten ausgestreckt, die Fußspitze ragt über den Reliefrand hinaus. Unter seinem zurückgeschlagenen Mantel wird seine prächtige Rüstung sichtbar, sein Schwert liegt vor ihm. Die rechte Hand hält er in das lodernde Opferfeuer, um seinen Mut zu demonstrieren. Er ist von mehreren Soldaten, die teilweise mit Lanzen bewaffnet sind, umgeben. Der König selbst ist nur an seiner Einhalt gebietenden Geste zu erkennen, er wird vom Feuer und von zwei links und rechts von ihm stehenden Soldaten teilweise verdeckt.

Das Relief ist, wie schon das mit dem Kampf der Horatier, links und rechts von einem Baum gerahmt, rechts an dem Schreiber vorbei sieht man in ein Tal, wo die Zelte der Belagerer stehen, dahinter wird die Stadt, also wohl Rom, sichtbar, hinter der steile Berge aufsteigen.

Die Inschrift über dieser Szene lautet:

ERRORIS FORTES DE SE DUM SCAEVOLA POENAS
SUMIT AMICITIAM JUNGIT IN URBE NOVAM

(Indem Scaevola sich selbst für seinen Fehlgriff schwere Buße auferlegte, gewann er seiner Stadt ein neues Freundschaftsbündnis)

4. Cloelia flieht aus der Gefangenschaft XX

Die anschließende Szene spielt in der gleichen Zeit der Belagerung Roms durch Porsenna. Livius erzählt (176):
In den Händen der Etrusker befand sich unter den römischen Geiseln auch die junge Cloelia. Als das Heer nahe an den Tiber gekommen war, täuschte sie die Wachen und schwamm mit ihren Gefährtinnen durch den Fluß, obwohl sie von den Pfeilen der Feinde verfolgt wurden. Porsenna war sehr erzürnt über die Tat des Mädchens und wollte sie von Gesandten wieder zurückholen lassen. Bald aber wandelte sich sein Zorn in Bewunderung für den Mut der Cloelia. So stellte er den Römern die Forderung, ihm das Mädchen auszuliefern, andernfalls sähe er den Frieden, den er auf die Tat des Mucius hin mit den Römern geschlossen hatte, als gebrochen an. Das Mädchen sollte dann ohne Schaden ihrer Familie zurückgegeben werden. Also übergaben ihm die Römer Cloelia als Friedenspfand, und auch Porsenna hielt sein Versprechen und brachte das Mädchen unversehrt zurück, nicht ohne sie für ihre mutige Tat genügend gelobt zu haben und ihr einen Teil der Geiseln zum Geschenk zu machen.

Auf dem Relief des Pokals sitzt Porsenna auf dem Thron, der unter einem aufgeschlagenen Zelt steht. Er trägt ein Gewand mit spitzem Kragen und um die Taille geschlungenem Gürtel, das bis zu den Knien reicht. Darüber hat er einen weiten Mantel mit bauschigen Ärmeln gezogen, über Brust und Schultern liegt eine Kette. Seine Kopfbedeckung

besteht aus einem Turban, auf den eine Zackenkrone aufgesetzt ist, seine Enden schwingen nach hinten aus. Rechts von Porsenna steht einer seiner Wachen mit der Lanze an die Schulter gelehnt, hinter ihm wird der Kopf eines weiteren Wachsoldaten sichtbar. Weitere Wachen sind hinter dem König postiert. Links kommt ein Soldat heran, der ihm gerade die Meldung von der Flucht der Cloelia bringt. Seine beiden Hände weisen hinüber zum Fluß. Dort durchquert Cloelia mit ihren Mädchen auf Pferden den Fluß, am anderen Ufer sind die Gebäude der Stadt zu sehen. Das Gesicht des Königs drückt Milde aus, seine Handbewegung unterstreicht noch diesen Zug, so daß hier wohl schon auf die Großmut des Porsenna hingewiesen wird.

Die Inschrift zu diesem Bild:

FORTIS EQUO PATRIUM TRAJECIT CLOELIA FLUMEN
TANTUS ERAT CAST QUIPPE PUDORIS AMOR

(Mutig setzte zu Pferd Cloelia über den Fluß, so groß war ihre Liebe zur Keuschheit)

5. Horatius Cocles verteidigt die Brücke 134

Auch die folgende Begebenheit XXI

stammt aus der Zeit der Porsennakriege. Livius schildert die Geschichte so (177):
Horatius Cocles gehörte zu den Soldaten, die die Holzbrücke über den Tiber bewachten, um den Etruskern das Eindringen in die Stadt zu verwehren. Von dort aus sah er, wie die Feinde immer näher rückten und seine Leute kopflos die Flucht ergriffen. Er aber holte sie alle zurück und beschwor sie, die Brücke nicht dem Feind zu überlassen, da dieser sonst leicht in die Stadt kommen könnte. Er befahl ihnen, die Brücke zu zerstören, während er sich bis zum Abbruch dem Feind stellen wolle. Zwei seiner

Freunde halfen ihm zunächst, den Ansturm der Feinde abzuwehren, dann aber befahl er auch ihnen, sich in Sicherheit zu bringen, da die Brücke schon fast abgebrochen war. Nun kämpfte er allein gegen die Überzahl der Feinde. Als diese ausholten, um ihn in den Abgrund zu stoßen, brach die Brücke mit lautem Krach zusammen, so daß sie erschreckt innehielten. Diesen Augenblick nützte Horatius, stürzte sich in die Fluten des Tiber und gelangte sicher zu seinen Kampfgenossen. Die Römer zeigten sich hocherfreut über soviel Tapferkeit und errichteten ihm ein Denkmal.

Auf der Reliefszene, die wieder von zwei Bäumen gerahmt ist, kämpft Horatius ganz allein gegen seine Feinde. Er hat beide Hände über den Kopf erhoben, wo er eine Axt hält, um sie mit Wucht auf die Gegener niederzuschmettern. Vor ihm ist ein Getroffener niedergesunken, sein Körper bäumt sich noch einmal auf. Ein anderer hebt schützend seinen Schild über sich, der nächste ist im Begriff, dem Horatius eine Lanze in den Leib zu stoßen, ein anderer hat das Schwert zum Schlag gegen ihn erhoben. Hinter diesen Dreien sind die Köpfe weiterer Kämpfer zu sehen, desgleichen eine ganze Reihe von Lanzenspitzen, die die große Zahl der Feinde verdeutlicht. Hinter Horatius sind vier seiner Kameraden damit beschäftigt, die Brücke abzubrechen. Der Fluß schlängelt sich in den Hintergrund, sein Ufer ist mit Bäumen bestanden, hinter denen die Stadt aufragt.

Die Inschrift über diesem Relief besagt:

PONTE CADIT VULSO DUM PELLIT HORATIUS HOSTEM
ADQUE SUOS VICTOR PER VADA TORVA REDIT

(Von der Brücke, die, während er den Feind zurücktreibt, abgebrochen wurde, stürzt sich Horatius und kehrt als Sieger durch die wilden Wasserfluten zu den Seinen zurück)

6. Virginia wird von ihrem Vater getötet, um sie vor Schmach zu bewahren 135

Die letzte Szene bringt die Ge- XXII
schichte der Virginia, die bei Livius folgendermaßen lautet (178):
Appius Claudius, der dem Volk verhaßte Decemvir, hatte ein Auge auf die schöne Virginia geworfen, die aus angesehener plebejischer Familie stammte. Aber all seine Geschenke und seine Versprechungen blieben ohne Erfolg, so griff er zu gewaltsamen Mitteln: einer seiner Clienten, M.Claudius, beanspruchte (im Namen des Appius) das Mädchen für sich mit der Behauptung, sie sei als Sklavin geboren. Es kam zu einer Verhandlung vor Appius, der natürlich ein Urteil in seinem Sinne fällte, und M. Claudius sollte Virginia als Sklavin abführen. Da aber erbat sich der herbeigeeilte Vater eine kurze Unterredung mit der Tochter und deren Amme, und dabei erstach er die Tochter, um sie vor der Entehrung durch Appius zu bewahren. Der Kampf, der darauf entbrannte, führte zur Beseitigung des tyrannischen Decemvirats.

Die Szene bei Kobenhaupt verbindet den unmittelbar auf das von Appius gesprochene Urteil folgenden Moment mit den Ereignissen, die der Tod der Virginia nach sich zieht. Einer der Mannen des Appius, vielleicht M.Claudius, geht auf Virginia zu, um sie als Sklavin abzuführen, wie es das Urteil verhieß. Er ist in Rückenansicht gegeben, mit einer halben Rüstung versehen und behelmt, sein Schwert

hängt an seiner Seite. In diesem Augenblick hat der Vater der Virginia sein Schwert gezückt, um seine Tochter durch den Todesstoß vor der Schmach zu bewahren. Auch er ist mit einer festen Rüstung bekleidet und behelmt. Mit der Linken greift er nach der Tochter, die ihren Arm auf seinen gelegt hat. Sie trägt eine gefältelte Bluse unter einer hüftlangen, gegürteten Weste, ihr Rock ist über dem einen Oberschenkel geschlitzt und wird mit Knöpfen zusammengehalten. Ihr Mund ist vor Entsetzen geöffnet, das Haar fällt offen auf die Schultern. Hinter den beiden stehen Leute aus dem Volk mit teilweise betretenen Gesichtern. Einige jedoch haben die Hände erhoben, sie sind durch diese Ungerechtigkeit zum Kampf gegen den verhaßten Appius bereit. Dieser sitzt am rechten Bildrand auf seinem Richterstuhl, von dem aus er das verhängnisvolle Urteil fällte. Über sein Gewand trägt er einen schmalen Mantel mit einer Fransenborte, der am Hals zusammengehalten wird. Er hat die rechte Hand erhoben und wendet sich nach hinten um, um seine Soldaten zu rufen, damit sie den Vater der Virginia ergriffen und die aufrührerische Menge in Zaum hielten. Über ihm sind die Köpfe dreier Behelmter zu sehen, ein weiterer mit einem Panzer bekleideter streckt seinen schildbewehrten Arm weit aus. Auch derjenige, der Virginia ergreifen wollte, blickt nach rechts auf die anstürmenden Soldaten, seine plötzliche Wendung zeigt sich noch in der Bewegung seines Rockes.

Die Inschrift zu diesem Bild ist:

VI RAPIT INGENUAM VENERE INFLAMMANTE
TRIBUNUS AT PIUS HANC TRISTI LIBERAT ENSE PATER

(Mit Gewalt will rauben das freigeborene Mädchen

der von Liebe entbrannte Tribun, aber mit grausamem Schwert macht der liebende Vater sie frei)

Für seine Reliefs verwandte Kobenhaupt teilweise Kupferstiche des Georg Pencz aus einer Serie der Römertugenden. Der Stich mit der Erzählung von Cloelia (B.81) ist fast wörtlich übernommen. Die Komposition ist völlig identisch, die Änderungen sind nur geringfügig, so sind z.B. die Bärte der Männer, wie meist bei Kobenhaupt, länger und schmäler, die Haare ordentlich nebeneinanderliegend. Die Kopfbedeckung König Porsennas ist das am meisten veränderte Detail: aus dem grossen Turban bei Pencz wurde hier ein um den Kopf gelegtes, gedrehtes Tuch, dessen Enden frei flattern, um denAufbau des Turbans ist ein Zackenreif gelegt. 136

Mehr Veränderungen weist das Horatius- Cocles-Relief auf, dem der Penczsche Stich B.8o zugrunde liegt. Auf diesem Stich beherrscht Horatius das Bildgeschehen. Er kämpft zu Pferde, was ihm eine bessere Situation seinen Gegnern gegenüber verschafft. Bei Kobenhaupt dagegen wirkt die Lage für Horatius bedrohlicher, da er wie seine Feinde zu Fuß kämpft und von ihnen direkt bedroht wird. Er hat auch die Zahl der Gegner erhöht, so daß die Tapferkeit, die Horatius mit seinem Alleinkampf beweist, noch mehr geschätzt werden kann. Die Brückenanlage ist auf dem Pokalrelief vereinfacht wiedergegeben, die Kameraden des Horatius, die mit dem Abbruch beschäftigt sind, sind annähernd gleich. Auch das Schlängeln des Flußes wurde von Pencz übernommen, ebenso der dichte Baumbestand des Ufers, die Stadt jedoch zeigt eine andere Silhouette, ohne sich aber im Stil der Architektur zu unterscheiden. 137

Die Geschichte der Lucretia wird von Pencz in zwei Bildern erzählt. Das erste (B.78) zeigt die von Tarquinius bedrohte Lucretia in ihrem Schlafgemach, das zweite (B.79) den Tod der Lucretia im Kreis ihrer Angehörigen. Die Komposition des zweiten Bildes wurde von Kobenhaupt für seine Darstellung aufgenommen, aber um einiges erweitert. Er hat den Raum, in dem sich das Geschehen vollzieht, als Ganzes gegeben und durch Fensterausblicke belebt. Der Reiter, der durch die rechte Bogenöffnung zu sehen ist, scheint aus dem ersten Lucretia-Bild übernommen zu sein. Die Figurengruppe um Lucretia wurde um zwei Frauen erweitert . Sie hat an Dramatik gewonnen und gibt den Moment des Entsetzens ausgezeichnet wieder. Lucretia und der sie auffangende Ehemann sind auf beiden Darstellungen gleich, die hinzustürzende Frauengestalt, deren Körper parallel mit dem der Lucretia verläuft, vertieft den Eindruck von dem überraschenden Fall der Sterbenden. Der eine der Männer hat ebenfalls dieselbe Haltung wie auf dem Kupferstich, desgleichen der herbeieilende Vater, der bei Kobenhaupt einen noch gebrocheneren Eindruck macht. Eingefügt ist zwischen diesen beiden Männern eine verbindende Gestalt, die die Funktion des Trösters zu übernehmen scheint. Die reichen Rüstungen der beiden Männer, sowie die Gewänder der Frauen - besonders sei hier auf den Faltenwurf bei der sitzenden Magd mit dem Fläschchen hingewiesen - sprechen für die Ornamentierfreudigkeit des Georg Kobenhaupt.

Das Relief mit Mucius Scaevola weist zwar Ähnlichkeiten mit dem gleichen Stich des Georg Pencz (B.74) auf, doch bei Kobenhaupt sind die beiden Ereignisse, die Ermordung des Schrei-

bers und die Feuerprobe des Mucius Scaevola vor Porsenna weiter auseinandergezogen und die mutige Tat des Mucius besonders betont. Er nimmt die Mitte des Bildes ein, das ausgestreckte Bein mit der über den Rand ragenden Fußspitze weist unübersehbar auf die Hauptgestalt hin. Seine tiefe Lage, die ihn aus der gleichförmigen Reihe der anderen Köpfe herausnimmt und alle auf ihn gerichteten Blicke aus den leicht geneigten Köpfen tun ein übriges.

Der Kampf der Horatier scheint ein weniger häufig ausgeführtes Thema gewesen zu sein. Auch Pencz hat es in seiner Serie nicht bearbeitet. Jedoch sind in der Renaissance Kampfszenen häufiger anzutreffen, besonders mit nackten Gestalten, um die Körper in ihrem Muskelspiel darstellen zu können. So scheint auch Kobenhaupt bei der Ausführung seines Horatier-Curatier-Kampfes von solchen Kampffriesen angeregt worden zu sein, wie zum Beispiel von solchen des Bartel Beham (B.13, B.16-18). Allerdings tragen seine Kämpfer Rüstungen, deren reiche Ausstattung wieder das Schmuckbedürfnis des Meisters zeigt. Auf die sinnvolle Koordination des Kampfgeschehens mit den verschiedenen Reliefebenen wurde schon hingewiesen.

Auch die Szene mit dem Tod der Virginia scheint eine eigene Komposition Kobenhaupts zu sein. Mit dem Stich des gleichen Themas von Pencz 140
hat er nichts gemeinsam. Hier sind alle Personen parallel zur Bildebene gestellt, so daß sich die Köpfe alle annähernd auf einer Linie befinden. Virginia nimmt die Mitte des Reliefs ein. Sie wird gerahmt von zwei Männern, links von ihrem Vater, dessen Körperbewegung zu ihr hinführt, rechts von der Rückenfigur, die in ihrer Wendung zu dem Mädchen

gestoppt ist. Die Bewegung steigert sich von links nach rechts. Die Figuren in der linken Bildhälfte verhalten sich ruhig, der Vater setzt einen ersten Akzent mit seinem gezückten Schwert, mit Virginia und den hinter ihr gestikulierenden Leuten steigert sich die Dramatik, die Bewegung wird weitergeführt von der Rückenfigur, die aus ihrer ursprünglichen Richtung gedrängt ist, läuft über den weit ausgestreckten, schildbewehrten Arm des Gepanzerten hin zu den immer dichter aneinander stehenden Soldaten in der rechten Ecke. Appius unterstreicht zunächst durch sein Zurückschauen die Aufmerksamkeit für die einstürmenden Soldaten, seine ausgestreckte Hand aber führt wieder zu Virginia zurück, so daß sich das Geschehen auf sie konzentriert, durch die es ausgelöst wurde.

Die Geschichten von Cloelia, Lucretia, und Virginia, von den drei Horatiern, Mucius Scaevola und Horatius Cocles gehören mit anderen zum Stoffkreis der Römertugenden oder Römerhelden, aber auch zu den sogenannten Gerechtigkeitsbildern, die auch Beispiele aus dem Alten Testament mit einbeziehen. Patriotismus, Mut und Tapferkeit, Standhaftigkeit und Großmütigkeit sind Tugenden, wie sie jedem Herrscher wohl anstehen. Aber auch das wachsende Selbstbewußtsein des aufsteigenden Bürgertums des 16.Jhts.nimmt sich dieser Tugenden an. Dem frühen Humanismus mit seiner lehrhaften Literatur, wie sie z.B. Sebastian Brants "Narrenschiff" von 1494 und Erasmus' von Rotterdam "Laus Stultitiae" von 1509 darstellen, kommt diese moralisierende Ausschöpfung des antiken Geschichtsstoffs sehr entgegen (179). Dazu kommt die Verbreitung der antiken Quellen, vor allem des Livius, der schon

Ende des 15.Jhts.und Anfang des 16.Jhts.auch in deutscher Übersetzung vorlag, teilweise in illustrierten Ausgaben, und damit zur Verbreitung des Themas und seiner Bekanntheit beitrug. Vorwiegend finden sich Darstellungen der Römertugenden in den Innendekorationen fürstlicher Residenzen, und - auf bürgerlicher Seite - an den Rathausfassaden der Städte und in den Rathaussälen, in denen zumeist auch Recht gesprochen wurde.

So befanden sich im Schloß von Wittenberg Wandmalereien, die in einem von 1507 stammenden Bericht beschrieben und der antiken Mythologie und Geschichte gewidmet sind, auch die Geschichte von Horatius Cocles, Mucius Scaevola und die Flucht der Cloelia, wahrscheinlich der Cranach-Werkstatt entstammend (180). In der Residenz von Landshut findet sich in den Deckengemälden des zweiten Saals (südlich von der Vorhalle aus) unter anderem der Opfertod des Marcus Curtius , die Tat des Mucius Scaevola , die Flucht der Cloelia und die Verteidigung der Tiberbrücke durch Horatius Cocles (181).

Die Münchner Pinakothek verwahrt eine Reihe von Tafelbildern historischen Inhalts, zu der auch die Alexanderschlacht des Altdorfer gehört, die anhand eines Inventars von 1598 als ein von Wilhelm IV. in Auftrag gegebener Zyklus erkannt werden konnten(182). Drei dieser Historienbilder Wilhelms IV. sind heute im Nationalmuseum von Stockholm. Wahrscheinlich war dieser Zyklus für das Lusthaus des älteren Residenzgartens in München bestimmt gewesen (183). Es sind mehrere hoch- und querformatige Tafeln, die hochformatigen zeigen Taten männlicher, die querformatigen die weiblicher Helden.

Unter den männlichen Helden sind auch Horatius Cocles (Stockholm, Nationalmuseum, Inv.Nr. 294), von Ludwig Refinger gemalt, und Mucius Scaevola (ebenfalls Stockholm, Inv.Nr. 297), von Abraham Schöpfer. Unter den Heldinnen sind zu verzeichnen: Lucretia, von Jörg Breu d.Ä., Cloelia, von Melchior Feselen 142-144
und Virginia von Hans Schöpfer (alle München).

Die Wandmalereien im großen Saal von Schloß Freisaal bei Salzburg von etwa 1557/58 schließen auch Darstellungen aus der römischen Geschichte mit ein. Über den Fensternischen sind in längsovalen Feldern u.a. dargestellt Cloelia und Horatius Cocles, an der fensterlosen Wand im Rundbild Mucius Scaevola, sie werden dem Johann Bocksberger zugeschrieben (184).

Von Melchior Bocksberger gibt 145,146
es mehrere Entwürfe für die Fassade des Regensburger Rathauses, die mit Szenen römischer Helden geschmückt sind. Auch die Nürnberger statteten bei der Wiederherstellung ihres Rathauses nach 1600 den kleinen Saal mit Bildern von Paul Juvenel aus, die den Opfertod des Marcus Curtius, die Tat des Horatius Cocles, die Großmut des Scipio usw. zeigten (185). Ebenso lieferte Holbein Entwürfe für das heute zerstörte Basler Rathaus mit solchen Szenen.

Das Lüneburger Rathaus, das in den Holzschnitzereien des Albert von Soest ebenfalls Römertugenden aufweist, führt wieder zur Goldschmiedekunst zurück. Denn zum Lüneburger Ratssilber, dessen verbliebener Rest sich heute im Berliner Kunstgewerbemuseum befindet, gehören zwei Stücke, die mit Reliefs der römischen Geschichte versehen sind. An einer Silberschüssel des Joachim Gripeswoldt von 147
ca. 1556, einem Lüneburger Meister (1490/95 -nach

1561) sind auf dem Rand in acht Feldern die Erzählungen von Lucretia und Brutus, Horatius Cocles und Mucius Scaevola zu sehen, die mit lateinischen Inschriften in Kartuschen zwischen den verschiedenen Szenen erläutert werden. Das Becken ist eine Stiftung des damaligen Lüneburger Bürgermeisters Witzendorp. Auch das andere Werk aus dem Ratsschatz ist eine Stiftung eines Witzendorp, des Bürgermeisters Franz Witzendorp. Es ist der sogenannte Kurfürstenpokal, ebenfalls eine Lüneburger Arbeit, 148
aus der Zeit um 157o. Dieser Pokal, der seinen Namen von den Figuren der sieben Kurfürsten an der Kuppa hat, trägt auf den Buckeln am Fuß und an der unteren Kuppa Historien aus der alten Geschichte. Neben der Geschichte von der Gründung Roms und anderen Szenen wird auch von Horatius Cocles, Mucius Scaevola, Marcus Curtius und Cloelia erzählt. 149-152

Das Kopenhagener Nationalmuseum besitzt einen Lucretia-Pokal des Nürnberger Meisters 153
ME von 1535, so benannt nach der Bekrönungsfigur der Lucretia, in kleinen Medaillons an der Kuppa sind weitere Motive aus der römischen Heldensage beigefügt, wie Marcus Curtius, Mucius Scaevola und noch einmal der Selbstmord der Lucretia.

Die hier aufgeführten Beispiele zeigen die weite Verbreitung gerade jener Motive aus der römischen Geschichte, die in besonderen Ereignissen das helden- und tugendhafte Verhalten ihrer Personen aufweisen und zur Nachahmung empfehlen. Allen Darstellungen ist die Einbettung in einen größeren Sinnzusammenhang gemeinsam, der die Renaissancebildung ihrer Auftraggeber, seien es Fürsten oder Patrizier, deutlich macht. Dies ist auch beim Rappoltsteiner Pokal der Fall, wo die sechs

Szenen mit den römischen Heldentugenden ebenfalls Teil eines Programmes sind, das sich über den ganzen Pokal zieht. Davon soll später noch die Rede sein.

Die Wappenreihe an der Kuppa

Zwischen dem weit ausladenden Kuppateil mit den Hauptreliefs und dem Becherrand, auf dem der Deckel aufsitzt, ist ein zylindrischer Teil eingesetzt, der einen Wappenfries trägt. Unten ist dieser Abschnitt eingefaßt von einem umlaufenden Wulst, der mit einer aus gepunztem Grund getriebenen Blattranke verziert ist, deren Aststruktur das Muster eines "laufenden Hundes" bildet. Den oberen Abschluß bildet wieder eine einfache Profilleiste.

Runde Medaillons stellen die Rahmung für sechzehn Wappen dar. Sie werden durch 154/155
eine Rollwerkskonstruktion so zusammengehalten, daß sich der Eindruck einer Gliederkette ergibt. Die Rahmenkonstruktion ist in zwei Ebenen angelegt. Jedes Wappenmedaillon ist von einem erhabenen glatten Profilrahmen umgeben. An den Scheitelpunkten der Vertikal- sowie der Horizontalachsen greift je eine Rollwerkspange in den Rahmen ein. Diese Spange, die das Grundelement der Kettenkonstruktion bildet, hat stets die Form eines "H", dessen vertikale Balken sich in einem C-Schwung nach außen biegen, oder sich zur Schnecke einrollen. Die Spange zwischen den einzelnen Medaillons, die das Scharnier der Kette darstellt, ist aus einem quer liegenden "H" gebildet, in dessen c-geschwungenen Balken oben und unten eine Frucht steckt. Je zwei vier- bis fünfgliedrige Perlschnüre, von diesen

Früchten ausgehend, verfolgen ein kurzes Stück den Rahmen nach beiden Seiten. Die H-Spangen, die an den Scheitelpunkten der Vertikalachse in den Rahmen greifen, sind größer als die seitlichen Scharniere, und jeweils zwei von ihnen alternierend gestaltet. Die eine ist glatt und ohne Schmuck, bei der anderen ist der Raum über und unter dem Querbalken mit Fruchtknospen besetzt. In den Zwickeln zwischen den einzelnen Rundbildern sind ebenfalls, allerdings kleinere, Medaillons gesetzt. Deren Inneres ist glatt und konvex gewölbt, umlegt von einem Profilrahmen, der unten links und rechts von dem der großen Medaillons überschnitten wird. Oben greift ein stark erhabenes Rollwerk-H in die Rahmung hinein, dessen untere Enden sich zur Schnecke einrollen. Die oberen Enden der Spange werden nach einem scharfen Knick waagrecht weitergeführt und unterlaufen das obere Halte-Ornament über den Wappenmedaillons, womit die zweite Ebene innerhalb der Kettenkonstruktion gekennzeichnet ist.

In die Medaillonglieder der Kette sind nun - wie Edelsteine - die Wappen in Hinterglasmalerei eingefügt, wobei die Grundfläche der Rundbilder abwechselnd rot und blau bemalt ist.

Die Gewohnheit, Kennungszeichen einzelner Familien auf Schildformen aufzumalen, entwickelte sich aus der Notwendigkeit der mittelalterlichen Ritter, sich im Kampf deutlich kenntlich zu machen, da man sie wegen der vermummenden Rüstung nicht voneinander unterscheiden konnte. Also wurde der Schild dazu benutzt und in leuchtenden Farben mit Zeichen und Bildern bemalt, die nur einem einzigen zugehörig waren, bzw. allen aus dieser Familie. Dazu kam in den Ritterturnieren noch ein besonders

typisches Zeichen auf dem Helm, der Helmzierat, der ebenfalls in die Heraldik Einzug fand (186).

Anfänglich waren die Formen der Schilde, die nur noch als heraldische Zeichen verwendet wurden, denen der tatsächlich gebrauchten nachgebildet, je mehr sie jedoch von ihrem ursprünglich verwendeten Zweck entfernt wurden, desto mehr wurde der Phantasie Rechnung getragen und dem Dekorationsbedürfnis Genüge getan.

Im 13.Jht. herrschte der einfache Dreieckschild mit gebogenen Seiten vor, bis zur Mitte des 15.Jhts.rundet sich die untere Dreieckspitze immer mehr ab; dann bekommen die Seiten Einkerbungen halbkreisförmiger Art. Im 16. und 17.Jht. herrscht die Tartsche vor, eine vom Turnierschild abgeleitete Form, die an der einen Seite eine Einbuchtung hatte als Halterung für die Turnierlanze. Das Symmetriebedürfnis der Renaissance macht daraus die Doppeltartsche, einen an beiden Seiten mit Einkerbungen versehenen Phantasieschild, wie er auch vorwiegend bei den Wappen des Pokals zu finden ist(187).

Bevor die Wappen im einzelnen beschrieben werden, bedarf es noch einiger Worte betreffs der Blasonnierung, wie die wappenbeschreibung in der heraldischen Fachsprache genannt wird.

Jeder Schild besteht aus einem Feld, das ist die Grundfläche, und den darin befindlichen Figuren. Beim Blasonnieren ist eine gewisse Reihenfolge bei der Benennung einzuhalten, die es ermöglicht, das Dargestellte mit wenigen Worten wiederzugeben. Es sind verschiedenen Reihenfolgen möglich, hier wurde nach der folgenden verfahren:

1. die Farbe des Feldes

2. die Anzahl und, bei mehreren, die Verteilung der Figuren im Feld (in Reihen von oben nach unten gelesen, die Zahlen einfach nebeneinandergestellt)
3. die Farbe der Figuren
4. die Benennung der Figuren

Als Beispiel das Wappen von Rappoltstein: in Silber drei 2, 1 (oder: 2 zu 1) gestellte rote Schildchen.

Die Bezeichnung "rechts" und "links" ist stets von einem gedachten Schildträger aus benannt, so daß die rechte Seite eines Wappens immer der dem Betrachter auf der linken Seite erscheinende Teil ist.

Jedes Wappenfeld ist eingeteilt in"Plätze", denen unterschiedliche Bedeutung zukommt.

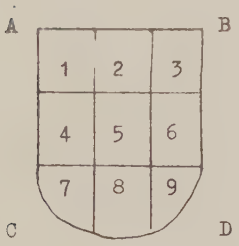


Fig.3

Nach nebenstehender Schemazeichnung (Fig.3) ist:
AB = Ober- oder Hauptrand
CD = Unter- oder Fußrand
AC = Vorderseite
BD = Hinterseite

A = rechtes Obereck
B = linkes Obereck
C = rechtes Untereck
D = linkes Untereck

123 = Schildhaupt
789 = Schildfuß
258 = Pfahlstelle
456 = Balkenstelle
5 = Herzstelle

Die bedeutendsten Plätze sind die oberen und rechts

gelegen. Ist der Herzstelle ein zweiter Schild vorgelegt, so geht dieser in der Blasonnierung den ersten Plätzen voran. Normalerweise sind alle Figuren in Feld rechts gerichtet, was also nicht unbedingt besonders benannt zu werden braucht, Abweichungen von der Norm sind jedoch immer anzusagen.

Nun zur Beschreibung der einzelnen sechzehn Wappen, die auf dem Pokal dargestellt sind. Sie beginnt mit dem Stammwappen der Rappoltsteiner und fährt nach rechts fort.

1. Medaillonhintergrung: blau. Das Wappen: in Silber drei 2, 1 gestellte rote Schildchen. Das Schildfeld ist damasziert, d. h.,es ist mit feinen kalligraphischen Linien überzogen, ähnlich wie man sie von Damaststoffen her kennt. Diese Damaszierung wurde vor allem auf größeren freien Flächen angewandt, um keine Leere entstehen zu lassen. Das Wappen ist, wie schon gesagt, das Stammwappen der Rappoltsteiner. Es kam von dem Geschlecht der Urslinger auf die Rappoltsteiner, da Egenolph von Urslingen als Stammvater der jüngeren Rappoltsteiner Linie gilt. 156 XXIII
2. Das rechts anschließende Wappen, auf rotem Medaillongrund, zeigt in Weiß-drei gold gekrönte 2, 1 gestellte schwarze Adlerköpfe. Diese manchmal auch als Raben bezeichneten Tierköpfe stehen für Hohenack, eine Herrschaft ebenfalls im Elsaß, die schon früh in Rappoltsteinischen Besitz gelangt war.
3. Darauf folgt, wieder auf Blau gemalt, ein rot-weiß geschachter Schild, der die hintere Grafschaft Sponheim bezeichnet, in der heutigen Rheinland-Pfalz gelegen. Das Geschlecht der Sponheimer starb schon im der ersten Hälfte des 15.Jht. aus, Erben waren Veldenz und Baden.
4. Das vierte Wappen, in rotem Medaillon, ist qua-

driert, d.h. der Schild ist durch ein Kreuz in vier gleiche Abschnitte geteilt. Diese Vierteilung gibt die Möglichkeit, mehrere Wappen in einem Schild zu vereinen. Feld 1 und 4 zeigen: in Schwarz einen rot gekrönten goldenen Löwen; Feld 2 und 3: blau-weiß geweckt (Wecken = schräg liegende Rauten). Es handelt sich hier um das Pfalzbayerische Wappen, der Löwe steht für die Pfalz, die Wecken für Bayern.
5. Daneben steht auf blauem Grund in Gold ein roter Schrägbalken, das Feld ist hier ebenfalls, wie das des Rappoltsteinischen Wappens mit einer Damaszierung versehen. Dieser Schild bezeichnet das Badische Stammwappen.
6. Dem folgt wieder ein rotes Medaillon. Der Schild zeigt in Gold drei übereinanderliegende schwarze Hirschstangen, welche das Württembergische Wappen kennzeichnen. Normalerweise liegen die Hirschstangen in diesem Wappen nach der anderen Seite, doch aus Gründen der heraldischen Courtoisie ist es möglich, ein Wappen spiegelbildlich darzustellen, dann nämlich, wenn zwei nebeneinander gestellte Wappen als zusammengehörig gekennzeichnet werden sollen. Die Umkehrung geschieht in der Regel bei Ehe- oder anderen Allianzwappen, damit vermieden wurde, daß sich die Wappentiere den Rücken zukehren. Im Falle des württembergischen Wappens könnte die Umkehrung eine Zugehörigkeit zu dem nebenstehenden Badischen Wappen bedeuten (es steht hier "könnte", weil diese Regel nicht unbedingt bindend war, vor allem nicht in früherer Zeit).
7. und 8. Dasselbe gilt für die beiden folgenden 157
Wappen, die schon aus dem quadrierten Schild von Nr. 4 bekannt sind. Das linke, auf blauem Untergrund, zeigt in Schwarz einen links gerichteten,

rot gekrönten goldenen Löwen, das rechte, mit rotem Grund, den weiß-blauen Weckenschild, also Pfalz und Bayern.
9. Weiter steht in blauem Medaillon in Silber ein gold gekrönter doppelschweifiger roter Löwe, der den Grafen von Berg gehört. Die Grafschaft Berg war alte pfälzisch-wittelsbachische Besitzung.
1o. Dann folgt, auf rot gemalt, innerhalb eines mit heraldischem Pelzwerk überzogenen Bordes im goldenen Schild ein roter Adler. Das ist das Wappen der Grafen von Fürstenberg, die um Donaueschingen beheimatet waren.
11. Es schließt sich ein blaugrundiges Medaillon an, darin sieht man in Rot sieben 3 zu 3 zu1 gestellte Kugeln. Trotz umfangreicher Bemühungen ist es nicht gelungen, dieses Wappenbild zu identifizieren (188).
12. Nächstes Glied in der Wappenkette ist in Weiß (oder Silber) ein blauer Löwe, und dieses Wappenbild gehört den Grafen von Veldenz. Das erste Geschlecht derer von Veldenz war 126o im Mannesstamme erloschen; die Tochter des letzten Grafen heiratete 127o Heinrich von Geroldseck und begründete mit ihm das zweite Geschlecht der Grafen von Veldenz. 1444 starb auch dieses aus, die Grafschaft gelangte durch Heirat an das pfalzgräfliche Haus der Wittelsbacher (Pfalzgraf Stephan von Zweibrücken-Simmern heiratet Anna von Veldenz).
13. Anschließend zeigt sich in blauem Medaillon wieder ein quadrierter Schild. Er hat in Feld 1 und 4 in Silber mit blauen Schindeln einen gold bekrönten roten Löwen, beide Löwen sind einander zugeordnet, Feld 2 und 3 tragen in Silber drei 2, 1 gestellte rote Schildchen. Letzteres Wappen ist als das 158

Stammwappen der Rappoltsteiner schon bekannt, der rote Löwe in dem mit blauen Schindeln besäten Feld steht für Geroldseck. Die Herrschaft Geroldseck, in unmittelbarer Nähe zu der von Rappoltstein gelegen, gelangte Ende des 15.Jhts. zur Herrschaft Rappoltstein; so werden die Rappoltsteiner, bisher als Herren von Rappoltstein und Hohenack bezeichnet, seit 1484 auch Herren von Geroldseck genannt.

14. Neben diesem Wappen steht wieder ein rotes Medaillon, das folgendes Wappen enthält: in Gold ein gold gekrönter schwarzer Löwe. Er ist das Zeichen der Herzöge von Jülich. Jülich, das 1423 auch Berg erworben hatte, gehört wie dieses zu den pfälzisch-wittelsbachischen Besitzungen.

15. Das Wappen, das rechts darauf folgt, ist uns schon aus dem quadrierten Schild mit dem der Rappoltsteiner bekannt: in Silber mit blauen Schindeln belegt ein gold gekrönter roter Löwe, stehend für Geroldseck.

16. Als letztes, und damit links vom Rappoltsteiner Stammwappen plaziert, sieht man - mit rotem Hintergrund - in Silber drei 2, 1 gestellte schwarze Flüge, und das ist das Wappen von Mätsch, eines aus Tirol stammenden Hauses.

Es finden sich also folgende sechzehn Wappen in der Kette:

Rappoltstein	Berg
Hohenack	Fürstenberg
Sponheim	... (ungedeutet)
Pfalz/Bayern	Veldenz
Baden	Geroldseck/Rappoltstein
Württemberg	Jülich
Pfalz	Geroldseck
Bayern	Mätsch

Die Anzahl von sechzehn Wappen legt nahe, daß es sich hier um eine Ahnenprobe handelt. Bei einer Ahnenprobe werden die Vorfahren eines einzelnen Mitglieds einer Familie bis auf mehrere Generationen zurückverfolgt, und da jede Person zwei Elternteile hat, verdoppelt sich in jeder Generation die Anzahl der aufgeführten Personen. Der Proband hat zwei Eltern, diese ebenfalls je zwei, gibt also vier , die nächste Generation weist dann acht Personen auf, und die nächstfolgende, die die Urgroßeltern des Probanden darstellen, sechzehn Personen usw. Je nachdem, wie weit die Ahnenreihe zurückverfolgt wird, spricht man von einer achtstelligen, sechzehnstelligen, zweiunddreißgstelligen,usw. Ahnenprobe.

Demzufolge könnte es sich hier um die sechzehnstellige Endreihe der Vorfahren eines Mitglieds der Familie Rappoltstein handeln. Im Innern des Deckels ist noch einmal in einem Medaillon in Schmelzarbeit das Wappen der Familie angebracht, hier mit Helmzier und -decke. Der breite Schild ist unten abgerundet und hat oben in der Mitte eine leichte Einkerbung. Der Schild ist viergeteilt und mit einem Herzschild belegt, dieser zeigt das schon bekannte Stammwappen des Hauses Rappoltstein. Feld 1 und 4 tragen das Zeichen von Hohenack, die Adlerköpfe, Feld 2 und 3 das von Geroldseck mit dem roten Löwen (siehe Nr.2 und Nr.15, S. 132 und S. 135). Der Schild wird von drei Helmen bekrönt, entsprechend den in einem Schild vereinten drei Wappen, der Zierat der Helme zeigt in der Mitte einen Männerrumpf, auf dem Kopf eine Zipfelmütze und auf der Brust die drei rappoltsteinischen Schildlein. Rechts (teilweise ist die Farbe abgeblättert) stehen zwei schwarze Flüge, links ein Pfauenfederbündel. Die Helmdecke, in den

160
XXIV

Farben rot-weiß, fällt zu beiden Seiten des Schildes herab. Bei der Durchsicht Rappoltsteinischer Urkunden, an denen die Siegel erhalten sind, konnte festgestellt werden, daß die einzelnen Mitglieder der Familie Rappoltstein in den verschiedenen Jahrhunderten durchaus unterschiedlich gebildete Siegel benutzten. Dabei konnte das im Pokaldeckel angebrachte Wappen durch Vergleich mit einem gut erhaltenen Siegel an einer Urkunde als das persönliche Wappen des Egenolph von Rappoltstein erkannt 161
werden (189). Dies wird bestätigt durch die von Egenolph gesiegelten Briefe, einige der Siegelabdrücke an seinen Briefen im Colmarer Bezirksarchiv sind deutlich zu erkennen (190). Den Gegenbeweis liefert das Wappen Wilhelms II. „ des Großvaters 162
von Egenolph. Als dessen persönliches Wappen ist es an der um den Schild gelegten Vließkette zu erkennen, denn Wilhelm war Träger des Ordens vom Goldenen Vließ. Bei seinem Wappen, das ebenfalls geviert, jedoch ohne Herzschild ist, tragen Feld 1 und 4 das Rappoltsteinische, Feld 2 das Hohenacksche und Feld 3 das Geroldseecksche Wappen. Auch die Zier der drei Helme ist verschieden: rechts das Rappoltsteinische Männlein, in der Mitte die Flüge, hier geöffnet dargestellt, und links das Bündel aus Pfauenfedern.

Somit wäre Egenolph von Rappoltstein als der Auftraggeber für den Pokal anzusehen. Egenolph wurde 1527 geboren und übernahm 1547, nach dem Tod seines Großvaters Wilhelm II., die Regierung, die er bis zu seinem Tode 1585 innehatte. Sollte es sich bei den sechzehn Wappen an der Kuppa des Pokals um eine Ahnenreihe handeln, so wäre es naheliegend, darin die Ahnen des Egenolph zu sehen.

Im Straßburger Stadtarchiv ist eine gedruckte Verordnung des Hauses Rappoltstein für seine Untertanen erhalten, auf deren Rückseite eine handschriftliche 128stellige Ahnenprobe einer Enkelin des Egenolph zu finden ist, die folglich auch eine zweiunddreissigstellige für Egenolph enthält (191). Es finden sich jedoch auf dem Pokal nur einige Wappen der Familien wieder, die in dieser Ahnenreihe verzeichnet sind. Auch ein Vergleich mit einer Stammtafel des Hauses Rappoltstein (192) führt nicht weiter. Eine exakte Ahnenreihe für Egenolph kann nicht dargestellt sein. Einige der Wappen jedoch lassen sich direkt mit der Familie in Verbindung bringen. So könnten das Stammwappen der Rappoltsteiner und das von Hohenack als die Wappen der Stammeltern des Hauses gelten: Egenolph von Urslingen war mit Gertrudis von Hohenack verheiratet, wie aus der oben erwähnten Stammtafel hervorgeht. Wappen Nr.10, Fürstenberg, steht für Anna Alexandria von Fürstenberg, der Mutter Egenolphs, Wappen Nr.13 gibt das Rappoltsteinische Wappen in Verbindung mit dem von Geroldseck, welche Herrschaft im 15.Jht. in Rappoltsteinischen Besitz überging. Nr.15 stellt das Wappen von Geroldseck allein dar; mit diesem Hause kommen immer wieder eheliche Verbindungen zustande, wie die Stammtafel zeigt. Nr.16 schließlich, Mätsch, gibt eine Ahne Egenolphs mütterlicherseits an: Kunigunde von Mätsch war die Urgroßmutter Egenolphs, die Großmutter väterlicherseits von seiner Mutter. Dok.7 Dok.8

Aus der Zeit Johann Jacobs von Rappoltstein, des letzten männlichen Sprosses der Familie, der 1673 starb, gibt es ein handschriftliches Verzeichnis, in dem seiner und seiner Ehefrau Herkunft über verschiedene Linien bis auf Karl d.Gr. Dok.1

zurückgeführt werden (193). Dort tauchen verschiedentlich die Namen Baden und Sponheim (Wappen Nr,5 und Nr.3) und von Teck auf (deren Wappen identisch mit dem von Württemberg, Nr.6). Nach diesen Tabellen war Katharina von Baden die Urgroßmutter der Margarethe von Zweibrücken-Bitsch, die mit Wilhelm dem Zweiten von Rappoltstein verheiratet war. Die Mutter der Katharina von Baden wiederum kam aus dem Hause Sponheim, und deren Mutter war möglicherweise eine Herzogin von Teck.

Auf einem anderen Blatt einer dieser Tabellen ergibt sich eine Verbindung mit Württemberg und Baden, und zwar über Kunigunde von Mätsch, die Urgroßmutter Egenolphs, die allerdings bis ins 14.Jht. zurückgeht: Eberhard von Württemberg und seine Frau Irmengard von Baden befinden sich unter den Vorfahren.

Ein Bezug zum Wittelsbachischen Hause ist in dieser Genealogie auch zu erkennen, der ins 1o.Jht. zurückreicht und sich bis ins 12.Jht. verfolgen läßt. Inwieweit von dort ein Bogen zu spannen ist zu den übrigen auf dem Pokal gezeigten Wappen, die mit dem Wittelsbachischen Hause in Verbindung stehen, muß dahingestellt bleiben (Nrn.9, 12 und 14). Jedenfalls wird 154o Johann von Rappoltstein, ein Bruder Egenolphs, an den bayerischen Hof nach München geschickt, wegen"Luftveränderung", wie es heißt, und weil in Rappoltsweiler die Pestilenz herrscht (194). Aus einem Brief Egenolphs an Wilhelm V. von Bayern, in dem er dessen Bitte um Übersendung von Handsteinen aus seinem Bergwerk entspricht, geht allerdings kein besonders vertrauter Umgang mit dem Bayernherzog hervor, der auf eine Verwandtschaft schließen ließe.(195). Da eine Ver-

Dok.11

wandtschaft zwischen Rappoltstein und Wittelsbach aber, wenn überhaupt, nur in entfernteren Graden vorliegen kann, mag hier der Respekt vor dem Höherstehenden durchschlagen.

Eine kontinuierliche und regelmäßige Zurückverfolgung der Rappoltsteinischen Ahnen - im besonderen der Egenolphs - ist in der Wappenreihe des Pokals nicht zu erkennen. Es muß aber gesagt werden, daß die Wege "zu den Ahnen", besonders in früheren Jahrhunderten, äußerst verzwickt sein können, wenn man dies aus heutigem Verständnis heraus betrachtet, es ist vielfach unmöglich, die zugrundeliegende Idee aufzudecken (196). Es mag hier eine mehr auf repräsentative Verherrlichung des Hauses Rappoltstein angelegte Familienabstammung und -geschichte dargelegt sein, zu welchem Zweck man die "wirkungsvollsten" Wappen aus dem Hochadel heranzog, die sich irgendwie mit der Familie in Verbindung bringen ließen (197). Ähnliches ist auch in der schon erwähnten ausführlichen Beschreibung des Pokals von Sigismund Billing zu lesen:

"...befinden sich 17 Wappenschilder von fürstlichen, gräflichen und anderen mit dem Rappoltsteinischen Hause in Verbindung gestandenen Familien." (198)

Der Lippenrand der Kuppa, der über dem Wappenfries einen Wulst bildet und dann leicht ausladend nach oben verläuft, ist mit einem Rollwerkornament überzogen, in das als oberster Abschluß eine gepunzte Blattranke, die jeweils als Lilie in die Zwischenräume nach unten ausläuft, eingefügt ist. 163

Der Deckel

Der Deckelrand, der über die Ausmaße der Kuppa noch hinausreicht, ist mit einem reichen Ornament geschmückt, auch die glatte Rückseite dieses gegossenen Randstreifens ist mit gepunzten Ranken zart verziert. Darüber beginnt die Wölbung der Deckelfläche mit einer schmalen Kehlung, in der sechs farbig geschmelzte Kartuschen mit lateinischen Inschriften in gotischen Buchstaben befestigt sind, die in den Farben Grün und Blau alternieren. Diese Inschriften erläutern die Vorgänge auf den sechs Rundbildern, die in der Hauptzone des Deckels zu sehen sind. Die Plaketten sind gesondert gearbeitet und dann auf den Deckel aufmontiert.

Jedes Medaillon ist von einem aus Rollwerkspangen zusammengesetzten Rahmen umgeben, die Enden der Spangen sind abwechselnd spiralförmig aufgerollt oder mit Früchten besteckt. Die Zwischenräume zwischen den Plaketten sind mit eingepaßten Scheiben gefüllt, die eine farbig geschmelzte Arabeskenranke zeigen. Über jeder Scheibe sitzt ein Widderkopf, unten läuft ein mit vielen Früchten geschmücktes Rollwerkband entlang.

Auf den Medaillons sind sechs Taten des Herkules dargestellt:

1. Erlegung des nemeischen Löwen
2. Bezwingung des Cerberus
3. Erschlagung des Cacus
4. Vernichtung der Lernäischen Hydra
5. Kampf zwischen Herkules und Achelous

6. Die Säulen von Cadix

Die Arbeiten hatte Herkules für König Eurystheus auszuführen, einem Perseusenkel wie er, der die ungeheure Kraft des Herkules fürchtete und hoffte, den Rivalen durch die Schwierigkeit der ihm auferlegten Arbeiten loszuwerden.

Als erstes hatte Herkules das 164
Fell des nemeischen Löwen herbeizubringen. Der Löwe XXV a
konnte mit keinen menschlichen Waffen getroffen werden; und alle Pfeile, die Herkules auf ihn absandte, prallten an seinem Körper ab wie an einem Stein. Da versetzte er ihm einen gewaltigen Schlag mit seiner Keule, die den Löwen kurze Zeit lähmte, und Herkules warf sich von hinten auf den Löwen und würgte ihn, bis er tot zusammenbrach.

Dieser Moment ist auf dem Relief dargestellt. Herkules sitzt auf dem Löwen und faßt ihm mit Gewalt ans Maul und an den Hals, um ihn zu erwürgen. Der Hintergrund gibt den Blick in eine Landschaft mit Bäumen und steil ansteigenden Bergen. Links ist noch eine Szene dargestellt, dort macht sich Herkules an einem anderen Untier zu schaffen, wahrscheinlich ist dies der erymantische Eber, der die Gegend verwüstete. Die Inschrift zu diesem Medaillon weist nämlich ausdrücklich darauf hin, daß Herkules auch noch andere Untiere erledigte nach dem Löwen:

Belua vasta Leo Nemeae sub rupe necatur
Post reliqui Alcide succubuere neci

(Das entsetzliche Ungeheuer, der Löwe, wird unter dem Felsen Nemeas erwürgt. Hernach erlagen die übrigen der Mörderhand des Alciden) (199)

Das sich rechts anschließende Rund- 164
bild zeigt die Bezwingung des Cerberus, des Höllen- XXV a
hundes im Hades. Herkules mußte diesen dreiköpfigen

Hund der Unterwelt dem Eurystheus vorführen. Der Held ist nur mit seinem Löwenfell bekleidet und mit seiner Keule bewaffnet. Diese schwingt er weit über den Kopf, um auf den Höllenhund einzuschlagen. um den Hals des dreiköpfigen Tieres hat er eine Kette geschlungen, mit deren Hilfe er Cerberus aus der Unterwelt zerrt. Hinter Herkules ist der Fluß Acheron zu sehen, an dessen jenseitigem Ufer stehen verfallene Gemäuer vor einem steilen Berg. Die Inschriftenkartusche sagt aus:

Sponte petit rapidos Erebi tirinthius amnes
Ianitor erepta Coniuge caesus obit

(Freiwillig stürzt der Tirynthier sich in die reissenden Gewässer. Nach dem Raub seiner Gattin stirbt der Torwächter dahin)

Die Inschrift ist weder eine genaue Erläuterung des Dargestellten, noch geht sie aus dem Bildinhalt hervor. Was irritiert ist der "Raub der Gattin". Um wessen Gattin mag es sich handeln? Proserpina, die Frau des Pluto, des Herrn der Unterwelt, scheidet aus, denn sie wurde nicht von Herkules geraubt. Es kann hier nur Alkeste gemeint sein, die Gattin des Admet, die freiwillig für diesen in die Unterwelt gegangen war, damit er weiterleben konnte. Als Herkules in den Hades hinabstieg, um den Cerberus heraufzuholen, brachte er auch Alkeste mit und führte sie ihrem Gatten wieder zu. Es handelt sich hier also um die Verschmelzung zweier Ereignisse, die wahrscheinlich auf Fulgentius zurückgeht, einem Schriftsteller des späten 5. und frühen 6. Jhts. v.Chr. (2oo)

Das folgende Medaillon schildert XXV a
den Kampf des Herkules mit dem Riesen Cacus. Eine der Aufgaben des Herkules war, die Rinder des Riesen Geryones herbeizuschaffen. Auf seinem Rückzug

mit der Herde stahl ihm der Riese Cacus zwei der schönsten Tiere aus der Herde. Er zog sie am Schwanz rückwärts in seine Höhle hinein, damit ihn die Hufspuren der Rinder nicht verrieten. Aber das Gebrüll der Tiere wies Herkules den Weg, er drang in die Höhle des Riesen ein und erschlug ihn nach hartem Kampf.

Auf der Plakette ist der Riese schon zu Boden gegangen, Herkules setzt seinen linken Fuß auf ihn und holt mit seiner Keule zum Schlag aus, Cacus versucht, ihn abzuwehren. Links im Hintergrund grast eines der Rinder, rechts sieht man die Szene, wie Cacus ein Rind am Schwanz in seine Höhle zieht. Die Inschrift ist genau auf das Geschehen bezogen:

Oppetit Hercoleo Cacus reboante iuveneo
Ad sua quem averso traxerat antra gradu

(Cacus verliert sein Leben auf das widerhallende Gebrüll des herkulischen Rindes, das er rückwärts in seine Höhle gezogen hatte).

Es schließt sich der Kampf mit 166
der Hydra von Lerna an, einem vielköpfigen Unge- XXV
heuer. Herkules steht wieder zum Schlag ausholend vor der Schlange, um diese Arbeit ebenso erfolgreich beenden zu können wie die anderen. Die Inschrift weist auf den unerschrockenen Mut des Helden hin:

Praelia lernae tibi perficienda colubri
Tirinthi minime fortia corda pavent

(Vor den Kämpfen mit der Lernäischen Schlange, die du zu bestehen hast, bebt dir, Tirynthier, keineswegs dein mutiges Herz)

Die nächste Szene zeigt einen 166
Zweikampf, Herkules mit Achelous. Achelous war ein XXV
Flußgott, der sich in allerlei Gestalten verwandeln konnte. So trat er dreimal als Brautwerber um Deiani-

ra auf, einmal als Stier, das anderemal als Drache und zuletzt als Mensch, aber mit einem Stierhaupt. Deianira fürchtete sich vor dem zudringlichen Bewerber, aber ihr Vater war einer Verbindung seiner Tochter mit dem Flußgott nicht abgeneigt. Da erschien Herkules, der ebenfalls um Deianira werben wollte, und er wurde sogleich in einen Kampf mit Achelous verwickelt. Dieser verwandelte sich während des Kampfes plötzlich in eine Schlange, doch Herkules wußte inzwischen gut mit Schlangen umzugehen, und auch eine erneute Verwandlung in einen Stier konnte den Sieg des Herkules nicht aufhalten.

In dem Pokalmedaillon hat Herkules den Achelous fest umfaßt, dieser bäumt sich auf, das eine Bein hat er schon in der Luft hängen. Gerade dieses hochgehobene Bein erinnert an die Darstellungen des Kampfes zwischen Herkules und Antäus. Jener verlor seine Kraft nur, wenn er nicht mehr mit der Erde in Berührung kam, weshalb Herkules ihn hochhob und erwürgte. Die Inschrift zu diesem Bild:

Herculeo praemente iaces Acheloe lacerto
Mutatae formae nec profuere tibi

(Da liegst du, Achelous, vom Herkulesarm gefaßt, und die Verwandlungen deiner Gestalt haben dir nichts genützt)

Als letztes ist gezeigt, wie Herkules die Säulen mit seiner ungeheuren Kraft einfach aus dem Boden reißt, die dann als die Säulen von Cadix zu seinem Ruhme aufgestellt werden. Auf diesen Ruhm des Herkules weisen auch die lateinischen Verse hin: 167 XXV c

Viribus evulsas manuum tellure columnas
Nominis aeterni Chon...(unleserlich) monumenta ponit

(Die durch die Kraft seiner Hände aus dem Boden ge-

rissenen Säulen stellt die Erde auf als Denkmäler seines verewigten Ruhmes).

Alle Reliefs zeigen einen kräftig gebauten Herkules, jedoch sind seine Muskeln kaum herausgearbeitet, so daß vor allem die Massigkeit des Körpers den Eindruck von der gewaltigen Körperkraft des Herkules vermittelt.

Der Knauf

Über dieser Reliefzone setzt der 163
Deckelknauf an. Aus dem Ansatzpunkt, den eine glatte Hohlkehle bildet, wachsen mehrfach gezackte Blätter hervor, von denen abwechselnd eines nach oben und eines nach unten gelegt ist. Der Hohlkehle folgt ein Wulst, der ähnlich wie die Rahmen der Herkulesplaketten gebildet ist. Ein Treppenprofil führt zu 169
einer Kehle, die ein Spruch in Antiqua-Buchstaben umzieht:

LOBET GOT VON HERCZEN LOBSINGET IM MIT HARFFEN
LAUDEN DAN SEIN IST ALLE DI EHER

Auf diesem Podest erhebt sich
ein sechssäuliger Tempel mit einem Baldachindach. 169/17o
Die unten leicht gebauchten Säulen sind kanneliert, XXVI
ihre Kapitelle sind aus den vier Ecken hochgeschwungene Rollwerkbänder mit eingerollten Enden, die Fläche dazwischen ist mit einem Lilienornament gefüllt. Die Deckplatte, die die Linien des Kapitells nachvollzieht, trägt in der Mitte jeder Seite eine Rosette.

In diesem Säulentempelchen sitzt eine harfespielende Gestalt, die unschwer als König David gedeutet werden kann. David sitzt auf einem einfachen Stuhl mit leicht nach hinten ausschwin-

gender Lehne. Er trägt über einem kurzen Hemd einen weiten Mantel, der ihm in großzügigen Falten über die Arme und seitlich am Körper herabfällt. Auf seinem kurzen, lockigen Haar trägt er eine Zackenkrone . Zwischen die Beine hat er seine Harfe gestellt, die ihm bis über den Kopf reicht. Von dem senkrechten Klangkörper aus schwingt sich oben in weichem C-Bogen der Saitenhalter, dessen Enden beidseitig zu Spiralen aufgerollt sind, die Vorderstange verbindet beide Teile miteinander, indem sie in großem Bogen zum Fußpunkt der Harfe zurückführt. David greift mit den Händen in die Saiten, sein Kopf ist zur Seite geneigt, der Mund zum Singen geöffnet.

David ist als der königliche Harfenspieler und Psalmensänger dargestellt. Seine Psalmen dienen hier dem Lob Gottes, wie die Umschrift am Fuße des Tempels, die wohl auch ein Vers aus einem Psalm ist, besagt. Der Überlieferung nach gilt David als der Verfasser der Psalmen, so daß zu seinem meisterlichen Spiel auf der Harfe auch noch seine Dichtkunst kommt. Deshalb steht das Bild vom harfespielenden David auch bevorzugt an der Spitze der Psalter, wo er oft die Initiale des ersten Psalms schmückt (201). Aber auch auf Glasgemälden oder als plastischer Schmuck an Altären und Chorstühlen ist 170
David in seiner Eigenschaft als psalmierender Harfenspieler zu finden.

Das Baldachindach dieses Tempels XXVI
ist von der Weltkugel gekrönt. Die eingezeichneten Erdteile sind teilweise durch einzelne Länderbezeichnungen in Antiqua näher bezeichnet und entsprechen dem damaligen Wissensstand. Die Meere waren mit grü-

ner Emailfarbe belegt, die zum größten Teil abgeblättert ist, offenbar wurde der Knauf beim Abnehmen des Deckels immer an dieser Stelle angefaßt. Aus dem wasser tauchen Fische und andere Meerestiere auf. Um die Kugel zieht sich ein Band, das in zwölf Felder unterteilt ist, von denen jedes ein Tierkreiszeichen trägt. Auf der Kugel ist eine Muschel befestigt. In dieser Muschel stehen- in einem Rollwerk gefangen- die Hinterbeine eines weit nach vorne springenden Pferdes mit üppiger, gewellter Mähne, der Kopf ist an den Körper gepreßt, das Maul leicht geöffnet. Es trägt eine nackte Reiterin, die auf dem Hals des Pferdes, auf der Mähne sitzt und die Füße auf dessen Rücken stützt, die rechte Hand greift zum Halt an den Hals des Pferdes, die linke hält sie sich vors Gesicht. Ihr Haar läuft in sanften Wellen von der Stirn in den Nacken, wo es von einer Spange zusammengehalten wird,von der aus es sich ausbreitend über die Schultern legt.

Wie schwierig diese Figur zu deuten ist, zeigen schon die unterschiedlichen Benennungen in den einzelnen Schatzkammer-Katalogen. Schauß nennt sie nur eine Reiterin (2o2), der Katalog von 1958 bezeichnet sie als Venus (mit Fragezeichen) (2o3), und diejenigen von 1964 und 197o als Nemesis (2o4). Im Ausstellungskatalog "Le Triomphe du Maniérisme" wird die Figur als Fortuna gedeutet (2o5). Die unterschiedlichen Bezeichnungen resultieren wohl daraus, daß sie eben von all den genannten etwas besitzt.

Der Fortuna-Gedanke scheint jedoch am stichhaltigsten zu sein.Einmal ist die Weltkugel vorhanden, auf der Fortuna gewöhnlich zu stehen pflegt, auch die Muschel ist bei ihr oft mit der Weltkugel verbunden, z.B. wenn sie auf dem bewegten Meer steht,

wie es eine Medaille des J.Jonghelinck (153o-16o6) 173/174
von 1565 zeigt. Das Segel, das sie dort über sich hält, mag man andeutungsweise in dem Tuchzipfel sehen, der der Reiterin über dem Oberschenkel liegt und von dort in die Luft flattert. Auch das Bedecken des Gesichtes ist eine für Fortuna typische Bewegung, denn das Glück ist blind und sieht nicht, wohin es fällt. Da das Glück sich aber auch schnell wandeln kann, mag dazu geführt haben, daß Fortuna hier auf einem Pferd sitzt, das in großen Sprüngen über die Welt dahinjagt, bald ist es hier zu finden, bald dort.

Auch das Deckelinnere ist nicht 16o
ohne Schmuck belassen, denn wenn der Pokal geöffnet war und der Deckel abgelegt wurde, war die Innenseite für jedermann sichtbar. Das an zentraler Stelle eingelassene Wappen des Egenolph von Rappoltstein wurde schon genannt. Um dieses Medaillon reihen sich sechs runde Plaketten, die Rückseiten der Herkulesbilder, die mit unterschiedlichen Band- und Maureskenranken ornamentiert sind. Zwischen den Ornamentscheiben wechseln Engelsköpfchen mit unter dem Kopf gekreuzten Flügeln und Löwenmasken ab, so daß von jedem drei zu finden sind. Über und unter den Engelsköpfen bzw. den Löwenmasken findet sich noch ein zart graviertes Lilienornament.

Das Programm des Pokals

Wie kann man nun das Programm auf dem Pokal im Zusammenhang sehen? Am Fuß die Bergwerksarbeiten, am Schaft die drei theologischen Tugenden, Karyatiden mit einander verschlungenen Armen, Römertugenden, Wappenreihe, Herkulestaten, König David als Harfespieler, Fortuna - so kann man von unten nach oben lesen.

Als einer der Stützpfeiler des Hauses Rappoltstein müssen die Bergwerke im Lebertal angesehen werden, die der Familie einen nicht unerheblichen Reichtum bescherten und den Ruhm ihres Landes in die Welt hinaustrugen. Da sich das Erz unter der Erde verbirgt, ist es sinnvoll, die Silbergewinnung gerade zuunterst, am Fuße des Pokals zu sehen. Die theologischen Tugenden sind ebenfalls eine Stütze, sie sind die Voraussetzung für ein christliches Leben, wie es die Rappoltsteiner immer gepflegt haben. Auch Egenolph, der 1563 für sein Gebiet die Reformation einführte, war ein frommer Mann. Er wurde schon von seinen Eltern im christlichen Glauben erzogen, und er kam durch sie schon mit den neuen Lehren der Religion in Berührung, denn seine Mutter korrespondierte mit vielen, vor allem Schweizer, Reformatoren. Aber Egenolph war auch das, was man einen gebildeten Mann nennt, seine von ihm angelegte Bibliothek zeigt neben seinem starken Interesse für alle die Religion betreffenden Fragen auch seine Beschäftigung mit dem humanistischen Bildungsgut. So besaß er natürlich auch das Werk des

Livius, aus dem die Gechichten von den Römerhelden stammen. Wegen der weiten Verbreitung dieses Themas, vor allem in Schlössern und Rathäusern, wird er auch andernorts oft auf diese Römertugenden gestoßen sein. Diese Römerhelden zeichnen sich vor allem durch ihren Mut und ihre Tapferkeit aus, aber auch durch ihre große Liebe zum Vaterland, für das sie sich bereitwillig aufopfern. Es ist verständlich, daß ein Fürst sich gerade mit solchen Tugenden schmücken will. Die Beispiele weiblicher Tugend scheinen sich durch die an der Kuppa dargestellten Geschichten von Lucretia, Virginia und hier auch Cloelia, auf die Tugend der Keuschheit zu beschränken. Denn in der Inschrift zum Cloelia-Relief wird ausdrücklich auf die große Liebe der Cloelia zur Keuschheit hingewiesen, obwohl doch gerade sie als ein Beispiel dafür stehen kann, daß auch eine Frau durch die Liebe zu ihrem Land und ihrem Volk zu heldenhaften Taten fähig ist.

Die Herkulestaten drücken ebenfalls die für einen Herrscher erstrebenswerten Eigenschaften aus, denn Herkules befreit durch seinen Mut und seine Kraft die Menschen von all den Ungeheuern, die so viel Schaden in der Welt anrichten. Er steht für den Fürsten, der seinem Volk das Wohl bringt.

Man mag diese Häufung von Beispielen vorwiegend herrscherlicher Tugend mit der an ganz bevorzugter Stelle angebrachten Ahnenreihe mit dem Stolz der Rappoltsteiner auf die Vergangenheit und auch die Zukunft ihres Hauses in Verbindung bringen, die hiermit ihre allzeit vorbildliche Herrschaft demonstrieren wollen.

Darüber aber steht das Lob Gottes,

das David, der königliche Harfenspieler, so herrlich in seinen Psalmen singt. Doch David steht hier auch deshalb als Sänger und Spieler, da die Herren von Rappoltstein das Pfeiferkönigtum besaßen, das heißt, sie hatten die Schutzherrschaft über die fahrenden Spielleute, deren König sie waren. Die Pfeifer versammelten sich alljährlich an einem bestimmten Tag in Rappoltsweiler, wo sie auch Gericht hielten. Der König saß dem Gericht vor. Die Rappoltsteiner übertrugen dieses Amt an einen aus der Schar der Spielleute Gewählten. Am Pfeifertag gab es im Schloß immer ein Festmahl, bei dem vielleicht auch der große Pokal zu Schau gestellt wurde, wie Billing in seiner schon mehrfach zitierten Beschreibung des Pokals vermutet.

Über allem aber schwebt Fortuna, die Glück bringende Göttin. Damit sie recht lange im Hause Rappoltstein weile, sind ihrem Pferd die Hinterbeine an die Welt gefesselt, denn allzu bekannt ist die Wandelbarkeit des Glücks.

Ornamentik und äußere Form

Das Bildprogramm des Rappoltsteiner Pokals ist eingebettet in eine reichhaltige Ornamentierung, die wesentlich zum besonderen Charakter dieses Pokals beiträgt. Die wenigen glatten Teile beschränken sich auf einige Hohlkehlen, die die einzelnen Körperteile horizontal voneinander absetzen.

Neben der Maureske und dezent aufgesetzten Farbtupfern in Gestalt von geschmelzten Medaillons mit Rankenfüllungen und dergleichen, herrscht das Rollwerk vor. Der Ursprung dieses Ornaments läßt sich nicht präzise lokalisieren, da sich Tendenzen dazu in verschiedenen Elementen sehen lassen, z.B. in den in der ausgehenden Gotik immer stärker eingerollten Enden von Spruchbändern oder in den Rahmungen der Schrifttafeln, wie sie vor allem in Italien viel gebräuchlich waren. Wesentlich zu seiner großen Verbreitung aber hat die neuartige Innendekoration des Schlosses von Fontainebleau beigetragen, zu deren Ausführung Franz I. seit 1531 hauptsächlich italienische Künstler heranzog. Das von Rosso und Primaticcio geschaffene Stuckrahmenornament erfuhr durch die Radierungen und Kupferstiche jener Künstler, die man in der Schule von Fontainebleau zusammenfaßt, seine eigentliche Verbreitung und eroberte sich bald alle Kunstsparten, besonders in Deutschland und den Niederlanden.

Hauptmerkmal dieser Ornamentform,

die sich in keiner Weise von der Antike ableiten läßt, ist seine Anwendung als Rahmenornament. Als solches hielt es zuerst Einzug in die Graphik, wo man zunächst bevorzugt die Titelblätter von Stichserien und Büchern damit schmückte. Erst die Stechertätigkeit der sogenannten Schule von Fontainbleau, die in den 4oer Jahren begann, läßt es auch allenthalben in Deutschland auftreten. Voll ausgebildete Rollwerkformen sind jedoch vor 155o nicht zu erkennen, bis dahin tritt es nur vereinzelt, und dann auch sehr sparsam angewandt, auf. Nach der Jahrhundertmitte aber wird es - zumal in der Druckgraphik - in ausgeprägter Form verwendet, und gerade die Goldschmiedekunst hat sich die neuen Formen rasch zu eigen gemacht.

In der Überfülle, in der gerade das Rollwerk am Rappoltsteiner Pokal Verwendung findet, steht dieses Gefäß ziemlich alleine. Besonders hervorzuheben ist hier auch, daß das Ornament seine ursprüngliche Funktion, einen Rahmen zu bilden, großenteils aufgibt und selbst zum Füllornament wird. So sind an dem Pokal mehrere horizontale Zonen als Rollwerkfries gebildet: die unterste Zone des Fußes zeigt zwischen den mit Rollwerk gerahmten Medaillons jeweils ein Rollwerkornament, das ganz Selbstzweck geworden ist. Den oberen Abschluß dieser Zone bildet ein umlaufender Rollwerkfries, der sich aus in- und übereinander greifendem Rollwerk zusammensetzt und dessen stärkste Erhebungen mit Früchten gefüllt sind. Dieser Fries begegnet noch mehrmals an dem Pokal, z.B. über den Nischen des Tugendtempels und unterhalb des Davidtempels. Ebenfalls in der Art eines Frieses zeigt sich das Rollwerk an dem Wulst unterhalb der Kuppa, sowie an der be-

ginnenden Ausladung der Kuppa selbst, direkt unter dem Hauptfries.

Das Rollwerk am Rappoltsteiner Pokal ist stets vielschichtig gebildet, d.h., die Einrollungen sind in mehreren Schichten übereinandergelegt und greifen ineinander über. Durch seine starke Plastizität, mit der es sich die dritte Dimension erobert, erhöht es auch die Licht- und Schattenwirkung des spiegelnden Goldes.

Es ist anzunehmen, daß man in dieser ornamentalen Form eine Eigenheit Kobenhaupts zu sehen hat, wobei jedoch nicht vergessen werden darf, daß der erhaltene Denkmälerbestand nur einen Teil der damaligen gesamten Produktion darstellt. Gerade aus Straßburg haben sich nur ganz wenige Arbeiten aus der Mitte des 16. Jhts. erhalten.

Die äußere Form des Pokals entspricht im großen und ganzen der Art, wie sie zu jener Zeit üblich war, allerdings sind gewisse Abweichungen - oder Besonderheiten - nicht zu verkennen. In erster Linie wäre hier die Gestaltung der Kuppa zu nennen. Die allgemein anzutreffende Form ist so, daß der Hauptteil der Kuppa, der zumeist mit einem Bildfries geschmückt ist, eine hohe zylindrische Form aufweist, die zwischen zwei wulstigen Ausbuchtungen liegt, deren untere die Kuppa ankündigt und deren obere den Lippenrand bildet und zum Deckel überleitet. Stellvertretend für diesen Typus seien hier der Pokal der Londoner Stickerzunft des Jacob Fröhlich und der Kurfürstenpokal aus dem Lüneburger Ratssilber genannt. 117 148

Bei Kobenhaupt ist der mit dem Bildfries geschmückte Hauptteil der am weitesten

ausladende Teil der Kuppa, die stark eingezogene zylindrische Zone ist gegenüber dem geläufigen Typus verkleinert und trägt den Wappenfries. Durch die Ausweitung des Wulstes zum Träger des Bildfrieses und die Reduzierung des zylindrischen Teils wirken hier beide Zonen gleichwertig, wie es auch den Darstellungen auf diesen Gliedern entspricht.

Bemerkenswert ist auch der besonders hohe Schaft des Pokals, der durch die hohe Deckelbekrönung seine geeignete Entsprechung erhält und der gesamten Erscheinung des Gefäßes eine würdige Eleganz verleiht. Allerdings ist eine gewisse Sprödigkeit zu bemerken, die einmal durch die starke Horizontalgliederung mit ihren teilweise recht eckigen Kanten hervorgerufen wird, dann auch durch das äußerst akurat und kantig ausgebildete Rollwerk. Ein Blick auf die beiden schon zum Vergleich herangezogenen Pokale zeigt, daß dort die Formen gerundeter erscheinen, die Übergänge zwischen den einzelnen Pokalgliedern sind weicher gestaltet.

Wenn auch diese oben genannten Besonderheiten dem Konto Kobenhaupts zugerechnet werden, so soll auch hier auf den lückenhaften Denkmälerbestand hingewiesen werden.

Die Datierung

Wie schon anfangs erwähnt, gilt für die Anfertigung des Pokals das Jahr 1543 als traditionelles Datum. Allein die Tatsache, daß Kobenhaupt damals gerade 3 Jahre Meister war, läßt bezweifeln, daß ein aus einem der mächtigsten Häuser des Elsaß kommender Mann bei einem noch unbekannten Goldschmied ein derart repräsentatives und entsprechend teures Werk bestellt. Ein weiteres Indiz gegen dieses Datum ist aber vor allem die Ornamentik, mit der der Pokal so reichlich geschmückt ist: das Rollwerk. Es nimmt sogar einen beherrschenden Platz ein. Das Hauptelement dieses Ornaments ist die Rollwerkspange in H-Form, die immer und immer wieder variiert wird. Eine derartige Häufung von Rollwerk findet sich an keinem der erhaltenen Pokale, von anderen Kunstsparten ganz zu schweigen. Voll ausgebildetes Rollwerk ist erst in den Jahren um 1550 an Gefäßen zu erkennen. Daß das Rollwerk am Rappoltsteiner Pokal jedoch über die bloße Anwendung als Rahmen hinausgeht und auch um seiner selbst willen dargestellt wird, wurde bereits gesagt. Deshalb müßte die Entstehungszeit des Pokals in die 50er Jahre des Jhts. fallen, wegen der ausgeprägten, kantigen Form des Ornaments ist die Zeit um 1555 für seine Fertigung anzunehmen.

Dieser These kommen zwei Briefe entgegen, die Egenolph von Rappoltstein an Kobenhaupt geschrieben hat (206). In einem dieser Briefe

wird Kobenhaupt nach Rappoltsweiler beordert, da der Herr von Rappoltstein mit ihm Geschäfte zu machen habe. Der Brief ist adressiert an "den Erbaren un furnemen Jerg Kobenhaupt goldtschmidt und burgern zu Straßburg, meinen Lieben und guten Freunde". Nun war dies sicherlich nicht eine so vertraute Anrede, wie sie uns heute erscheinen mag, aber sie setzt doch voraus, daß Kobenhaupt schon öfter für dieses Haus gearbeitet hatte, daß er also bekannt war, und da man ihn erneut zu einem Auftrag heranzog, schien man wohl mit seinen Arbeiten zufrieden gewesen zu sein. Der Brief ist 1555 datiert, also wird Kobenhaupt zu jener Zeit schon mehrere Stücke für Egenolph gearbeitet haben, und vielleicht ist gerade mir dieser Einladung nach Rappoltsweiler der Auftrag für den großen Pokal verbunden? In dem zweiten Brief, der aus dem folgenden Jahr, 1556, stammt, wird nämlich von einem Pfandbrief gesprochen, den Kobenhaupt von Egenolph erhalten hatte, den man ihm in Straßburg aber nicht einlöste, so daß er sich bei Egenolph beklagte. Es wäre denkbar, daß es sich hierbei um eine Bezahlung geleisteter Arbeit handelte, etwa für den Rappoltsteiner Pokal.

Die Briefe können keinen sicheren Beweis liefern, da in ihnen der Pokal nicht genannt wird. Aber da sie gerade in die Jahre 1555/1556 fallen, und diese Zeit aufgrund stilistischer Kriterien als Entstehungszeit für den Pokal anzunehmen ist, kann man hierin immerhin einen Anhaltspunkt und einen Hinweis sehen.

Zusammenfassung und Schluß

Es ist bedauerlich, daß aus der langen Schaffensperiode Kobenhaupts, die in die Jahre von 154o bis ca. 158o fällt, nur fünf Werke erhalten sind. Aber die archivalischen Quellen, die über ihn Auskunft geben, zeigen die menschliche wie künstlerische Wertschätzung, die er zu seinen Lebzeiten genoß. Dafür sprechen sowohl die verschiedenen Ämter, die ihm angetragen wurden, sowie seine Aufträge für die ersten Häuser seines Landes.

Mit dem chronologisch an erster Stelle seines Werkes stehenden Rappoltsteiner Pokal erweist er sich als großer Meister seines Fachs. Zwar sind die bildlichen Szenen dieses Pokals vorwiegend nach fremden Vorlagen gebildet, jedoch erweist sich Kobenhaupt in der Gestaltung der gesamten Form und besonders auch in der Ornamentik als eigenständiger Künstler.

Dieses und sein ausgesprochenes Formgefühl machen auch seine übrigen Werke deutlich, z.B. die zarte Ornamentik der Kokosnuß und die Gestaltung der antiken Terra-Sigillata-Schalen. Er erweist sich stets auf der Höhe seiner Zeit stehend, besonders was seinen Ornamentstil betrifft. Sein großer Pokal ist bestimmt vom Ornament des Rollwerks, wie es gerade zu jener Zeit aktuell war. Nur etwa 1o Jahre später scheint er sich davon abgewendet zu haben, denn seine 1567 entstandene Kokosnußmontierung weist keinerlei Rollwerk mehr auf. Hier

herrscht das Rankenornament vor, das symmetrisch die Felder füllt und nur sparsam mit Blattwerk versehen ist. Damit nähert es sich mehr der in den kommenden Jahren gebräuchlichen "dünnen" Ornamentgroteske, die vielfach mit Figuren geschmückt wird. Mit dem Bacchusbecher, ebenfalls 1567 entstanden, schafft er ein Scherzgefäß, wie sie gehäuft erst in den 7oer Jahren des Jahrhunderts auftreten. Die Fassung der beiden antiken Schalen endlich zeigt, wie er sich in die Antike einfühlt und sich ihr unterordnet, dabei kommt wieder deutlich sein besonderes Formgefühl zur Geltung, wie es schon bei der Besprechung der Münzschale hervorgehoben wurde. Gerade hier bei der Münzschale, die am Ende der Reihe seiner erhaltenen Werke steht, kann man seine Wandlung nocheinmal beobachten, denn hier verwendet er in der Münzenumrahmung wieder eine Art Rollwerk, jetzt aber der Zeit entsprechend weich gebildet und nur noch in der Fläche ausgebreitet.

Trotz, oder gerade wegen seiner wenigen Werke kann Georg Kobenhaupt eingereiht werden in die großen Meister der Goldschmiedekunst. Zwar hat er nicht den Rang eines Wenzel Jamnitzer, jedoch muß sein Werk, und besonders der Rappoltsteiner Pokal, zu den Spitzenleistungen des deutschen Goldschmiedehandwerks gezählt werden, die gerade im 16.Jht. so zahlreich anzutreffen waren.

Anmerkungen

(1) Adolf Schricker, Georg Kobenheupt, der Meister des Prachtpokals der Königlich Bayerischen Schatzkammer, in: Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins in München, 1896, Heft12, S.13-15
(2) Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, Frankfurt/Main 189o, Nr.1531; dritte Auflage 1922-28, Nr.6967
(3) Charles Goutzwiller, Les vases de Ribeauvillé, in: Revue d'Alsace, 1872, S.76-89 u. 25o-262
(4) Franz Xaver Kraus, Kunst und Alterthum in Elsaß-Lothringen, Straßburg 1876f., Bd.II, S.534; Schricker, a.a.O., S.13ff; Heinrich Kohlhaußen, Geschichte des deutschen Kunsthandwerks, München 1955, S.299; ders., Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 124o bis 154o, Berlin 1968, S.515; Heinrich Winkelmann, Der Bergbau in der Kunst, Essen 1958, S.15
(5) Katalog der Schatzkammer der Residenz München, 1964, Nr.43
(6) Katalog der Schatzkammer der Residenz München, 197o, Nr.43
(7) Adolf Schürmann und Ferdinand Luthmer, Die Großherzoglich Hessische Silberkammer, Darmstadt 1884, Taf.9 und 24
(8) Marc Rosenberg, Eine vergessene Goldschmiedestadt, in: Kunstgewerbeblatt 2, 1886, S.48; Friedrich Back, Kunstwerke aus dem Elsaß in Darmstädter Sammlungen, in: Revue Alsacienne Illustrée XV, 1913, S.6o-63; Georg Biermann, Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd.I: Abb.555, S.33o, Bd.II: S.XCII (Text)
(9) Hans Haug, Strasbourg pendant cinq siècles une des capitales de l'orfèvrerie européenne, in: Connaissance des Arts, 151, 1964, S.1o3-111; ders., L'Art en Alsace, Paris 1962, S.145 u. Abb.248
(1o) Musées de Strasbourg, nicht ausgestellt
(11) Stadtarchiv Straßburg (abgek. STA Str.), Kontraktstuben Nr.53, 1545, S.267: "Georgio Kobenhaupt de Wurtzburg"
(12) Stadtarchiv Würzburg, Ratsbuch 212, Nr.471o: "Hans Kobenhaupt goldtschmidt ist Bürger worden am Sambstag nach nativ. Mariae (=11.Sept.) 1518 jar hat 1 Gulden für Bürgerrecht geben".
(13) STA Str., Kirchenbuch von St.Thomas, Eheschliessungen, 1633: "Philipp Kobenhaupt, der Goldarbeiter, Hans Georg Kobenhaupts des Goldarbeiters und Bürgers alhir eheliche son..."
(14) Hans Georg, Meister der Straßburger Goldschmie-

dezunft 1572, laut Stempeltafeln; Hans Sebold, getauft 1562; Hans Heinrich, getauft 1566, siehe Anm. 59 und 6o

(15) Laut Thieme-Becker, Bd.21, S.59 ist er seit 1534 dort nachweisbar, ich konnte jedoch hierfür keine Bestätigung finden, zumal die Ratsprotokolle der Stadt erst 1539 einsetzen.

(16) Diese und die folgenden Angaben über die Straßburger Goldschmiedezunft sind der ausführlichen Darstellung Hans Meyers, Die Straßburger Goldschmiedezunft von ihrem Bestehen bis 1681, Leipzig 1881, S.158ff entnommen.

(17) Werner Stein, Kulturfahrplan, Stuttgart-Hamburg 1974, 13o7

(18) Meyer, a.a.O., S.158f

(19) Meyer, a.a.O., S.159

(2o) Meyer, a.a.O., S.16o

(21) Meyer, a.a.O., S.179

(22) Goldschmiedezunftartikelbuch (abgek. GZAB) von 1363, zitiert nach Meyer, a.a.O., Urk.3, Art.6

(23) GZAB von 1456, zitiert nach Meyer, a.a.O., Urk. 12, Art.3

(24) Zum besseren Verständnis der im folgenden häufig zitierten Goldschmiedeordnungen seien diese hier in chronologischer Folge aufgeführt:
1. Goldschmiedebrief von 1362
2. Erstes Goldschmiedezunftartikelbuch von 1363, in das der vorherige Brief ganz übernommen wird, die nachfolgenden Eintragungen reichen bis 141o
3. Zweites GZAB 1456
4. Drittes GZAB 1472, Nachträge bis 1539.
Da die Goldschmiedeordnungen, die sich alle im Straßburger Stadtarchiv befinden, von Meyer a.a.O. ediert sind und mit einer durchlaufenden Numerierung versehen sind, werden alle Artikel nach seiner Numerierung zitiert.

(25) Jedes Zunftmitglied war verpflichtet, Harnisch und Gewehr zu besitzen, die einmal im Jahr von Meister und Geschworenen auf ihren ordnungsgemäßen Zustand hin geprüft wurden.

(26) GZAB 1363, Urk.3, Art.23; GZAB 1472, Artikel von 1534, Urk.26, Art.2

(27) GZAB 1363, Urk.3, Art.1

(28) Urk.12, Art.4

(29) Urk.15, Art.1

(3o) Charles Wittmer, Le livre de bourgeoisie de la ville de Strasbourg 144o-153o, Bd.III, Strasbourg 1961

(31) Urk.18, Art.23

(32) Urk.26, Art.33

(33) Urk.3, Art.3 u.4

(34) Urk.18, Art.2
(35) Urk.32, Art.3
(36) Urk.3, Art.3
(37) Urk.15, Art.9
(38) Meyer, a.a.O., S.189
(39) Gustav Schmoller, Die Straßburger Tucher- und Weberzunft, Straßburg 1879, S.524
(4o) Eduard Mutschelknauß, Die Entwicklung des Nürnberger Goldschmiedehandwerks, Leipzig 1929, S.31f
(41) August Weiss, Das Handwerk der Goldschmiede in Augsburg, Leipzig 1897, S.43
(42) Urk.32, Art.1o
(43) Urk 15, Art.1o
(44) Urk.18, Art.23
(45) Urk.26, Art.33
(46) STA Str., Kontraktstuben Nr.53, 1545, S.266: "Georgio Kobenhaupt de Wurtzburg aurifabro civi Argentinensi" = Bürger von Straßburg, der lateinische Name für Straßburg ist Argentoratum.
(47) Charles Wittmer, a.a.O. Bd.III
(48) Alle Kirchenbücher befinden sich heute im STA Str., jedoch sind die Bestände nicht lückenlos. So fehlen bei den Taufbüchern der Dompfarrei die Jahrgänge 1553-1556, 1581-1583 und 1585, bei den Heiratsbüchern die Jahre 1591-1596.
(49) STA Str., Taufbuch der Dompfarrei (abgek. Taufe/Dom) N 213, S.44
(5o) siehe Anm.48
(51) STA Str., Hochzeitsbuch der Dompfarrei (abgek. Heirat/Dom) M 1o6, S.1o7
(52) Urk.32, Art.5 u.1o
(53) STA Str., Kontraktstuben Nr.53, 1545, S.266
(54) Meyer, a.a.O., S.191
(55) Urk.26, Art.2-4
(56) Jost Ammann/Hans Sachs, Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden, Frankfurt/Main 1568
(57) STA Str., Heirat/Dom, M 1o6, S.67
(58) STA Str., Taufe/Dom, N 213, S.156
(59) STA Str., " " " , S.175
(6o) STA Str., " " " , S.229
(61) STA Str., " " " , S.27o
(62) STA Str., Ratsprotokolle der XXI, 48, 157o
(63) STA Str., Heirat/Dom, M 1o6, S.2o7
(64) STA Str., Taufe/Dom, N 213, S.317
(65) Ich habe die Familie Kobenhaupt nur bis zur Mitte des 17.Jht. verfolgt
(66) Werner Fleischhauer, Zur Kunst der Medailleure und Siegelstecher im Herzogtum Württemberg zur Zeit der Spätrenaissance, in: Neue Beiträge zur süddeutschen Münzgeschichte, Stuttgart 1953, S.123
(67) Es finden sich in den Taufbüchern der Dompfarrei zwei Kinder mit dem Namen Philipp verzeichnet, vielleicht war das erste Kind dieses Namens

schon verstorben, als das zweite so getauft wurde. STA Str., Taufe/Dom, N 215, S.12 u.45

(68) Fleischhauer, a.a.O., S.122

(69) Freundliche Mitteilung von Herrn Fuchs, Archivar des STA Str.

(7o) Gustav Schmoller, Straßburg zur Zeit der Zunftkämpfe und die Reform seiner Verfassung und Verwaltung im 15.Jht., Straßburg 1875, S.62 und S.116, Art.122

(71) Meyer, a.a.O., S.193

(72) STA Str., Ratsprotokolle 48, 157o, f.6o recto und verso

(73) In Bamberg war z.B. im 16.Jht. keine ständige Münzstätte mehr eingerichtet, da es an Bedarf fehlte. War eine Münzprägung notwendig, so wurde ein Raum dafür gemietet und ein Münzmeister bestellt (Hans Paschke, Die Münze zu Bamberg, Bamberg 1959, S.68). Mit den anderen beiden Städten, Würzburg und Eichstätt, wird es ebenso gewesen sein, so daß Kobenhaupts Vater durchaus drei Münzstätten versorgen konnte.

(74) STA Str., Série V 12, Nr.8

(75) siehe S.15 und Anm.71

(76) STA Str., Ratsprotokolle 58, 1577, f.137 verso und f.138 recto

(77) Siehe S.7

(78) Johann Daniel Schöpflin, Alsatia Illustrata, Bd.II Colmar 1761, S.624f

(79) H.Kneschke, Neues allgemeines deutsches Adelslexikon, Bd.4, Leipzig 1863, S.183f

(8o) So erscheint er als Leihgeber von 3oo Gulden für den Goldschmied Simon Uffrecht (STA Str., Kontraktstuben Nr.148, 157o, S.657), dann tritt er als Bürge des Goldschmieds Paul Graseck auf (STA Str., Ratsprotokolle 58, 1577, f.137 verso

(81) Freundliche Mitteilung von Herrn Fuchs

(82) Nach meiner Ansicht müßte das Haus in der Spießgasse Nr.5 gelegen haben, da es im Kaufvertrag näher beschrieben wird mit "stoßt hinden uff den Blejhoff", und die gleiche Bezeichnung findet man fur das Haus Nr.5 bei Adolf Seyboth, Das alte Straßburg, Straßburg 189o, der aufgrund der erhaltenen Allmendbücher die Eigentümer sämtlicher Häuser Straßburgs durch die Jahrhunderte verfolgte, soweit dies möglich war.

(83) Emil von Borries, Geschichte der Stadt Straßburg, Straßburg 19o9, S.66ff

(84) Borries, a.a.O., S.128

(85) zitiert nach Gustav Schmoller, Die Straßburger Tucher- und Weberzunft, S.523

(86) Meyer, a.a.O., S.186
(87) Meyer, a.a.O., S.49ff, S.68, S.27f
(88) Dies läßt sich schon beim Durchblättern von Rosenbergs "Der Goldschmiede Merkzeichen" feststellen.
(89) Seit Ende des Konzils von Trient (1545-1563) waren die Kirchen verpflichtet, Kirchenbücher zu führen.
(90) Hans Haug, a.a.O., spricht zwar stets von Silber und vergoldetem Kupfer, jedoch läßt schon der Glanz des Metalls kaum an Gold denken. Außerdem war zu jener Zeit das Vergolden von Kupfergefäßen nur gestattet, wenn das Grundmaterial an einer sichtbaren Stelle zu erkennen bliebe, und dies ist bei der Montierung der Kokosnuß nicht der Fall.
(91) Für das über die Erdteile Gesagte siehe RDK V, Sp. 1107 ff
(92) Le Blanc 183. Für diese Arbeit wurden die Exemplare der Staatl. Graphischen Sammlung München benutzt, die auch mit besonderer Genehmigung des Hauses fotografiert werden konnten.
(93) Thieme-Becker, Bd.3, S.493
(94) Thieme-Becker Bd.5, S.24ff
(95) Als Edelzinn bezeichnet man Zinngeräte, die nicht zum täglichen Gebrauch gedacht waren, sondern durch ihre besondere künstlerische Gestaltung als Schaustücke dienten.
(96) Über die Auseinandersetzung mit diesem Problem siehe Hans Demiani, François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn, Leipzig 1897, S.5off
(97) Die Nummerierung der Radierungen und Kupferstiche der Schule von Fontainebleau wurde von Henri Zerner, Die Schule von Fontainebleau.Das graphische Werk , Wien/München 1969 übernommen und mit Z. und der entsprechenden Nummer zitiert.
(98) Ludwig Mory, Schönes Zinn, München 1961, S.41
(99) Wolfgang Hauke, Eine kupferne Variante der Temperantia_schüssel des François Briot aus bayerischem Privatbesitz, in: Die Kunst und das schöne Heim, Heft 10, 1970, S.595
(100) Dies bestätigte mir Herr Hans-Dieter Götz, der sich seit Jahren mit Waffen und deren Zubehör beschäftigt.
(101) Manfred Meinz, Pulverhörner und Pulverflaschen, Hamburg/Berlin 1969, S.13
(102) Hans Haug, a.a.O.
(103) Meyer, a.a.O. S.117
(104) zitiert nach E.v.Czihak, Schlesische Gläser, Breslau 1891

(1o6) Rosenberg[3] III, Nr. 3878
(1o7) Genießt und trinkt, nach dem Tod gibt es kein Vergnügen mehr.
(1o8) Zitiert nach Brigitte Klesse und Gisela Reineking-von Bock, Glas. Kataloge des Kustgewerbemuseums Köln, Bd.1, Köln 1973[2], S.13
(1o9) Ignaz Schlosser, Das alte Glas, Braunschweig 1965[2], s.77
(11o) Das Zeichen = ist in Schräglage immer dort angebracht, wo das Wort auf die in den Schaft eingelassene Münze stößt
(111) Bei Arbeiten im Auftrag fürstlicher Häuser war es häufig, daß die Stücke nicht der Beschau unterzogen werden mußten
(112) Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1957, S.676
(113) Hans Dragendorff; Terra sigillata. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen und römischen Keramik, in: Bonner Jahrbücher, Heft 96 u. 97, Bonn 1895, S.1o5
(114) Erich Gose, Gefäßtypen der römischen Keramik im Rheinland, Kevelaer 195o
(115) ebenda, S.1o f
(116) Hans Dragendorff, a.a.O., S.62
(117) Fr.Back, a.a.O., S.62
(118) Auf diese Möglichkeit machte mich freundlicherweise Herr Hofmann vom Darmstädter Schloßmuseum aufmerksam
(119) Manuskriptsammlung des Pfarrers Sigismund Billing, Stadtbibliothek Colmar, Mss.99/14
(12o) Wenn man die kölnische Mark, die die gebräuchlichste war, zugrundelegt, die 233,78 Gramm entspricht, und eine Mark Silber in 16 Lot, 1 Lot in 18 Gran eingeteilt ist, kommt man zu diesem Ergebnis. Gewichtsangaben aus Eva Link, Ullstein Silberbuch, Berlin, Frankfurt, Wien 1968, S.263.
(121) J.H.Heitz, Die Herren von Rappoltstein und das elsässische Pfeifergericht, in: Alsatia 1856/57. S.9
(122) ebenda, S.1o
(123) Julius Rathgeber, Die Herrschaft Rappoltstein, Straßburg 1874, S.2 f
(124) ebenda, S.3
(125) Karl Albrecht, Rappoltsteinisches Urkundenbuch, Colmar 1891-98, Bd.5, Nr.1283, S. 475 f
(126) Sebastian Münster, Kosmographie, Basel 155o, zitiert nach Christian Eduard Caspari, Geschichte der evangelisch-lutherischen Kirche in Mariakirch im Leberthale, Mariakirch 1856, S.8 f
(127) Rathgeber, a.a.O., S.153
(128) Manuskriptsmmlung Billing, Stadtbibliothek Colmar, Mss. 99/12 und 99/13

(129) Der Text der Gedenktafel lautet:
A LA MEMOIRE DE J.PIERRE MARQUAIRE MAGISTRAT
ET DE J.JACQUES KARPFF DIT CASIMIR ARTISTE
PEINTRE QUI ONT SAUVÉ DE LA DÉSTRUCTION LES
PRINCIPALES OEUVRES D'ART CONSERVÉES DANS
CETTE CHAPELLE +CHARGÉS EN 1794 PAR LE
DIRECTOIRE DU DISTRICTE DE COLMAR DE DRESSER
L'INVENTAIRE DES OEUVRES D'ART ENCORE EXISTANT
DANS LE DÉPARTEMENT ILS ORDONNÈRE LA CONSER-
VATION ET LE TRANSFERT À COLMAR DES PEINTURES
ET DES SCULPTURES DU MAITRE AUTEL DE L'EGLISE
DES ANTONITES D'ISSENHEIM + ILS SONT DROIT À
LES RECONNAISSANCES DE LEURS CONCITOYENS ET
DE TOUS LES AMIS DES ARTS
ERIGÉ PAR LA SOCIÉTÉ SCHONGAUER 1923
(13o) Adolf Schricker in der Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins München, S.13
(131) Alle Fachausdrücke des Bergbaus entnommen aus Helmut Wilsdorf, Studien zu Agricola, Berlin 1954, S.135 ff
(132) E.Treptow, Meisterwerke bergmännischer Kunst, in: Deutsches Museum, 1.Jhg.Heft 3, Berlin 1929, S.46
(133) Der volle Titel lautet:
Cosmographei oder beschreibung aller laender/ herschafften, fürnemsten stetten/ geschichten/ gebreüchen/ hantierungen etc. ietz zum drittem mal trefflich sere durch Sebastianum Munsterum gemeret und gebessert/ in weldtlichen und naturlichen historien. Item uff ein news mit hübschen figuren und landtafeln geziert/ sunderlichen aber werden dar in contrafhetet sechs und viertzig stett/ under welchen bey dreissig auß Teuscher nation nach jrer gelegenheit dar zuo kommen/ und von der stetten oberkeiten do hin sampt jrenn beschreibungen verordnet getruckt zu Basel
(134) Wilsdorf. a.a.O., S.75
(135) Münster, Kosmographie, S.526
(136) ebenda, S.8
(137) ebenda, S.526
(138) ebenda, S.527
(139) ebenda, S. 53o
(14o) ebenda, S.533
(141) ebenda, S.528
(142) veröffentlicht von M.J.Dietrich, La chronique des mines de Sainte-Marie de Jean Haubensack, in: Bulletin de la société d'histoire naturelle de Colmar, 16 u.17, 1875 u.1876, S. 325-45 (in französischer Sprache).

(143) ebenda, S.326
(144) ebenda, S 326
(145) Markirch wurde durch den Leberbach in zwei Teile geteilt, der gleichzeitig die Grenze zwischen dem deutschsprachigen Rappoltsteinischen Gebiet und dem französischen Lothringen bildete.
(146) Caspari, a.a.O., S.44
(147) Dietrich, a,a.O., S.326
(148) Caspari, a.a.O., S.44
(149) Münster, Kosmographie, S.528
(15o) ebenda
(151) Dietrich, a.a.O., S.326
(152) STA Str., Serie V 22, 1o2
(153) J.Liblin, Le chateau de Ribeauvillé en 1793, in: Revue d'Alsace, N.S. T.4, 189o, S.532
(154) Charles Bartholdi, Catalogue de la bibliothèque du seigneur de Ribeauvillé, in: Curiosités d'Alsace, I, 186o-1861, S.44: "Ursprung gemeyns bergrech; Ordnung des bergwergs in St.Joachimsthal; Probierbüchlein"
(155) A.Merz, Mathias Holtzwart. Eine litterarhistorische Untersuchung, Rappoltsweiler 1885, S.15ff
(156) "So ich auß sonder gnaden in des wohlgebornen Herrn, herren Egenolphen, Herrn zu Rappoltstein ... meines gnädigen Herren Diensten um eine Zeit hier gehabt." Zitiert nach Elisabeth Landolt, Materialien zu Felix Platter als Sammler und Kunstfreund, in: Basler Zeitschrift zur Geschichte und Altertumskunde, 72.Band, 1972, S.288
(157) A.Merz, a.a.O., S.18
(158) ebenda, S.19: "Veritate ualde congruam Iconem depinximus ex fenestris Vetustissimi Coenobioj Leberania, fundati ab ipso Carolo I."
(159) Kohlhaußen, Nürnberger Goldschmiedekunst, S.311ff Kat.Nr.353
(16o) ebenda, Kat.Nr.469, S.477ff
(161) Der Bergbau in der Kunst, S. 7o
(162) ebenda
(163) Karl Domanig, Peter Flötner als Plastiker und Medailleur, in: Jb. der Kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses XVI,S.1ff
(164) Konrad Lange, Peter Flötner, ein Bahnbrecher der Renaissance, Berlin 1897
(165) Die Figürchen sind hier seitenverkehrt, was wahrscheinlich an einem Fehler der Photographie liegt.
(166) Ingrid Weber, Bemerkungen zum Plakettenwerk von Peter Flötner, in: Pantheon 28, 197o, S. 521-525
(167) ebenda, S.523

(168) Klaus Pechstein, Jamnitzer-Studien, in: Jb. der Berliner Museen, 8, 1966, S.273
(169) E.F.Bange, Zur Datierung von Peter Flötners Plakettenwerk, in: Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde, III, 1921/22, S.45-52
(170) ebenda, S.50
(171) L'Ecole de Fontainebleau, Ausstellungskatalog, Nr.77, S.77
(172) Titus Livius, Römische Frühgeschichte, München 1960, Kap.24 und 25, S.37-39
(173) Die Übersetzung der Inschriften wurde nach K.Schauß übernommen, wie er sie in seinem Schatzkammerkatalog gibt.
(174) Livius, Kap.57, 58 und 59 aus Buch III, S.75-79
(175) Livius, Kap.12 und 13 aus Buch II, S.96 u. 97
(176) Livius, Kap 13, Buch II, S.96 u.97
(177) Livius, Kap.10, Buch II, S.92 und 93
(178) Livius, Kap.47, Buch III, S.129 und 130
(179) Karl Simon, Abendländische Gerechtigkeitsbilder, Frankfurt 1948, S.92
(180) RDK, Stichwort "Cloelia", Sp.796f
(181) Ernst Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hof, München 1900, S.21
(182) Alte Pinakothek, Kat. II, Altdeutsche Malerei, München 1963, S.202
(183) ebenda
(184) Max Goering, Die Malerfamilie Bocksberger, in: Pantheon VII, 1930, S.204 f
(185) Karl Simon, a.a.O., S.101
(186) D.L. Galbreath, Handbuch der Heraldik, Lausanne 1930, S.58
(187) ebenda, S.59 ff
(188) Das Augsbureger Stadarchiv besitzt eine Bildkartei, die es ermöglicht, ein Wappen vom Bild her zu bestimmen, jedoch ist dort dieses Wappen nicht verzeichnet. Nach Auskunft vom dortigen Archiv könnte es sich um ein französisches Wappen handeln. Daraufhin habe ich alle Wappen der burgundischen Mitglieder der Familie ausfindig gemacht, z.B. Vergy und Neufchâtel, konnte aber keine Entsprechung finden und andere französische Verwandte gibt es nicht. Ich konnte jedoch ein Wappen finden, das sich nur in der Farbe des Schildes unterschied, nämlich blau statt rot. Es gehört dem Henriquez de Castro, Baron von Etterbeke, Flandern. Eine Castro, allerdings aus portugiesischem Adel, findet sich unter den Vorfahren der Johanna von Neufchâtel, Gemahlin Wilhelms I. von

Rappoltstein. Deren Wappen ist jedoch so: in Blau sechs weiße 2, 2, 2 gestellte Kugeln. Ob es sich um eine Verwechslung in der Malvorlage handelte, kann nicht entschieden werden.

(189) Rappoltsteiner Urkunde 214, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv. Veröffentlicht mit Genehmigung Seiner Königlichen Hoheit, Herzog Albrecht von Bayern.

(19o) Archives Departementales du Haut-Rhin, Colmar, E 737

(191) STA Str., Serie VI 395/3

(192) Schöpflin, Alsatia illustrata, zu S.629

(193) Genealogie des Hauses Rappoltstein, Stadtbibliothek Colmar, Mss.6o

(194) Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Staatsarchiv, Kasten blau 387/1

(195) ebenda, Kasten schwarz 14 924

(196) dies wurde mir verschiedentlich von Archivaren und Wappenspezialisten bestätigt

(197) Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Michael Meurer, Die gemalte Wittelsbacher Genealogie der Fürstenkapelle zu Scheyern. München 1975: "Da diese Bilder aus der Sicht bayerischer Geschlechtergeschichte nur schwer zu deuten sind, muß angenommen werden, daß ihr primärer Zweck in einer augenfälligen Präsentation historisch bedeutsamer Namen und Wappen zu sehen ist. Hierbei dürfte die bloße Repräsentationsabsicht gegenüber dem Willen zur genealogisch-historischen Information überwogen haben..." (S.146)

(198) Stadtbibliothek Colmar, Mss. 99/14

(199) Die Übersetzungen stammen wieder von Schauß

(2oo) Fulgentius, Mythologiae I, 22. Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Professor Brunhölzl und Herrn Dr.Bernt vom Institut für Mittellateinische Philologie der Universität München

(2o1) Zingel Hans Joachim, König Davids Harfe in der abendländischen Kunst, Köln 1968, S. 24

(2o2) Schauß, Schatzkammerkatalog, S.335

(2o3) Schatzkammerkatalog 1958, Nr.42

(2o4) Schatzkammerkataloge von 1964 und 197o, Nr.43

(2o5) Le Triomphe du Maniérisme Européen, Harlem 1955

(2o6) Archives Départementales du Haut-Rhin, E 737

Literaturverzeichnis

-Karl Albrecht, Rappoltsteinisches Urkundenbuch (759 bis 1500), 5 Bde., Colmar 1891-1898
-Friedrich Back, Kunstwerke aus dem Elsaß in Darmstädter Sammlungen, in: Revue Alsacienne Illustrée, XV, 1913
-E.F.Bange, Zur Datierung von Flötners Plakettenwerk, in: Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde, III, 1921/22, S.45-52
-Ernst Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei am bayerischen Hof, München 1900
-Karl Berling, Altes Zinn, Berlin 1919
-Georg Biermann, Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914
-Emil von Borries, Geschichte der Stadt Straßburg, Straßburg 1909
-Christian Eduard Caspari, Geschichte der evangelisch-lutherischen Kirche von Mariakirch im Leberthale, Mariakirch.1856
-Robert Jesse Charleston, Roman Pottery, London 1955
-E. von Czihak, Schlesische Gläser, Breslau 1891
-Hans Demiani, François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn, Leipzig 1897
-J.M. Dietrich, La chronique des mines de Sainte-Marie de Jean Haubensack, in: Bulletin de la société d'histoire naturelle de Colmar, 16 und 17, 1875 u.76
-Karl Domanig, Peter Flötner als Plastiker und Medailleur, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XVI, S.1 ff
-Hans Dragendorff, Terra Sigillata. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen und römischen Keramik. Bonner Jahrbücher Heft 96 und 97, Bonn 1895, S.18 bis S.155
-L'Ecole de Fontainebleau, Ausstellungskatalog, Paris 1972
-Robert Faller, Le château de Ribeauvillé, in: 7e Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Ribeauvillé 1937
-Werner Fleischhauer, Zur Kunst der Medailleure und Siegelstecher im Herzogtum Württemberg zur Zeit der Spätrenaissance, in: Neue Beiträge zur süddeutschen Münzgeschichte, Stuttgart 1953
-D.L.Gallbreath, Handbuch der Heraldik, Lausanne 1930
-Max Goering, Die Malerfamilie Bocksberger, in: Pantheon VII,1930, S.204 ff
-Romain Goldron, Der Humanismus und die Musik,Zürich/Frankfurt 1966
-Erich Gose, Gefäßtypen der römischen Keramik im Rheinland, Kevelaer 1950 Rheinisches Landesmuseum Bonn, Beiheft der "Bonner Jahrbücher")
-Charles Goutzwiller, Les Vases de Ribeauvillé, in:

Revue d'Alsace, 1872, S.76-89 und 25o-262
- Hanns-Ulrich Haedeke, Zinn, Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber, Braunschweig 1963
- derselbe, Zinn, Leipzig 1973
- Hans Haug, L'Art en Alsace, Paris 1962
- derselbe, Strasbourg pendant cinq siècles une des capitales de l'orfèvrerie européenne, in: Connaissance des Arts, 154, 1964, S.1o3-111
- Wolfgang Hauke, Eine kupferne Variante der Temperantiaschüssel des François Briot aus bayerischem Privatbesitz, in: Die Kunst und das schöne Heim, Heft 1o, 197o, S.595-599
- Erwin Hintze, Nürnberger Zinn, Leipzig, 1921
- J.H.Heitz, Die Herren von Rappoltstein und das elsässische Pfeifergericht, in: Alsatia, Jahrbuch für elsässische Geschichte, Sage, Sitte und Sprache, 1856-57, S.8 ff
- Peter Jessen, Meister des Ornamentstichs, Bd.1, Gotik und Rebaissance, Berlin o.J.
- Kataloge der Schatzkammer der Münchner Residenz:
  1. Emil von Schauß, Historischer und beschreibender Catalog der Königlich Bayerischen Schatzkammer zu München, München 1879
  2. Katalog von 1958, hrsg. von Hans Thoma
  3. Katalog von 1964, hrsg. und bearbeitet von Hans Thoma und Herbert Brunner
  4. Katalog von 197o, hrsg. von Herbert Brunner
- Brigitte Klesse und Gisela Reineking-v.Bock, Glas, Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln, Bd.1, Köln 1973 (3.Auflage)
- Ernst Heinrich Kneschke, Neues allgemeines deutsches Adelslexikon, Bd.4, Leipzig, 1863
- Heinrich Kohlhaußen, Geschichte des Deutschen Kunsthandwerks, München 1955
- derselbe, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 124o-154o, Berlin 1968
- Franz Xaver Kraus, Kunst und Alterthum in Elsaß-Lothringen, 2 Bde., Straßburg 1876f
- Kunst und Brauchtum im Bergbau, Dortmund o.J.
- Kunsthandwerk der Dürerzeit und der deutschen Renaissance, Katalog der Ausstellung anläßlich des 5oo. Geburtstags von Albrecht Dürer; Staatliche Museen zu Berlin (Ost), 1971
- Elisabeth Landolt, Materialien zu Felix Platter als Sammler und Kunstfreund, in: Basler Zeitschrift zur Geschichte und Altertumskunde, 72.Band, 1972, S.245 bis 3o6
- Karl Lange, Peter Flötner, ein Bahnbrecher der Renaissance, Berlin 1897
- J.Liblin, Le château de Ribeauvillé en 1793. Inven-

taire des biens, meubles, effets, bibliothèques biens-fonds, dettes actives, rendes foncières et autres redevances appartenant à Maximilien-Joseph de Ribeaupierre, in: Revue d'Alsace, N.S. t.4, 1853, S.523-547
-Titus Livius, Römische Frühgeschichte. Roms Königszeit und der Kampf um die Vorherrschaft in Mittelitalien. Übertragen und ausgewählt von Josef Feix, München 1960
-Ferdinand Luthmer, Der Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild, Frankfurt 1883
-Manfred Meinz, Pulverhörner und Pulverflaschen, Hamburg/Berlin 1969
-Joachim Menzhausen, Das Grüne Gewölbe, Leipzig 1968
-A. Merz, Mathias Holtzwart, eine litterarhistorische Untersuchung, Rappoltsweiler 1884/85
-Michael Meurer, Die gemalte Wittelsbacher Genealogie der Fürstenkapelle zu Scheyern, München 1975
-Hans Meyer, Die Straßburger Goldschmiedezunft von ihrem Bestehen bis 1681, Leipzig 1881
-Ludwig Mory, Schönes Zinn, München 1961
-Sebastian Münster, Kosmographie, Basel 1550
-Eduard Mutschelknaus, Die Entwicklung des Nürnberger Goldschmiedehandwerks, Leipzig 1929
-Hans Paschke, Die Münze zu Bamberg, Bamberg 1959
-Klaus Pechstein, Goldschmiedewerke der Renaissance, Berlin 1971 (Kataloge des Kunstgewerbemuseums V)
-derselbe, Jamnitzer-Studien, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 8,1966, S.263 ff
-Eugen von Philippovich, Kuriositäten und Antiquitäten, Braunschweig, 1965
-Alte Pinakothek, Katalog II, Altdeutsche Malerei, München 1963
-Lieselotte Pulvermacher, Das Rollwerk in der süddeutschen Skulptur, Straßburg 1931
-Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 6 Bände München 1937 ff
-Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, Frankfurt 1890 und 1922-28 (3.Auflage, 4 Bde., zitiert R^3 und Bandnummer in röm. Ziffern)
-derselbe, Eine vergessene Goldschmiedestadt, in: Kunstgewerbeblatt, 1886,2
-derselbe, Jamnitzer, Frankfurt 1920
-Adolf Seyboth, Das alte Straßburg, Straßburg 1890
-Karl Simon, Abendländische Gerechtigkeitsbilder, Frankfurt 1948
-Werner Stein, Kulturfahrplan, Stuttgart/Hamburg 1974
-Schatzkammerkataloge siehe Kataloge der Schatzk.
-Ignaz Schlosser, Das alte Glas, Braunschweig 1966^2
-Gustav Schmoller, Straßburg zur Zeit der Zunftkämpfe

und der Reform seiner Verfassung und Verwaltung im 15.Jht., Straßburg 1875
-derselbe, Die Straßburger Tucher- und Weberzunft, Straßburg 1879
-Johann Daniel Schöpflin, Alsatia Illustrata, 2 Bde., Colmar 1751 und 1761
-Adolf Schricker, Georg Kobenhaupt, der Meister des Prachtpokals der Königlich Bayerischen Schatzkammer; in: Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins in München, 1896, Heft 12, S.13-15
-Adolf Schürmann und Ferdinand Luthmer, Die Großherzoglich Hessische Silberkammer, Darmstadt 1884
-Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907-1950
-E.Treptow, Meisterwerke bergmännischer Kunst, in: Deutsches Museum, Abhandlungen und Berichte, 1.Jhg. Heft 3, Berlin 1929
-Le Triomphe du Maniérisme Européen, Ausstellungskatalog Harlem,1955
-Emil Waldmann, Die Nürnberger Kleinmeister, Leipzig 1911
-Ingrid Weber, Bemerkungen zum Plakettenwerk von Peter Flötner, in: Pantheon 28, 1970, S.521-525
-August Weiss, Das Handwerk der Goldschmiede in Augsburg, Leipzig 1897
-Helmut Wilsdorf, Präludien zu Agricola, Berlin 1954
-Heinrich Winkelmann (hrsg.), Der Bergbau in der Kunst, Essen 1958
-Charles Wittmer, Le Livre de Bourgeoisie de la Ville de Strasbourg, 3 Bde., Straßburg 1948 ff
-Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1957
-Henri Zerner, Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk, Wien/München 1969

Abbildungsverzeichnis

1. Jost Ammann (Illustration) und Hans Sachs (Text), Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, Frankfurt 1568; aus: Kaysers Kunst- und Antiquitätenbuch, Silber, S.1o
2. Etienne Delaune, Goldschmiedewerkstatt; aus: Richard Came, Silber, Frankfurt 1967, S.9
3. Georg Kobenhaupt, Gefaßte Kokosnuß, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Straßburg; Foto des Museums
4. Kobenhaupt, Kokosnuß, Detail: Europa; Foto: Joseph Franz, Straßburg
5. Jan Sadeler d.Ä., Europa, Kupferstich, Staatliche Graphische Sammlung, München; Foto eigene Anfertigung auf besondere Genehmigung der Sammlung
6. Kobenhaupt, Kokosnuß, Detail: Asia; Foto wie 4
7. Jan Sadeler d.Ä., Amerika, Staatl. Graph. Slg. München, Foto wie 5
8. Kobenhaupt, Kokosnuß, Detail: Amerika; Foto wie 4
9. Jan Sadeler d.Ä., Amerika, Staatl. Graph. Slg. München, Foto wie 5
1o. Marsschüssel, französisch, um 1585, aus: Mory, Schönes Zinn;Slg. Bertram, Lichtenwalde
11-14. Marsschüssel, Detail vom äußeren Rand: Die vier Erdteile; aus: Demiani, François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn, Taf.24
15. François Briot, Temperantiaschale, aus: Mory, Schönes Zinn
16. Antonio Fantuzzi, Fortuna reicht einem Fürsten einen Trunk, Radierung; aus: Zerner, Die Schule von Fontainebleau, A.F.3o
17. Antonio Fantuzzi, Die Musen am Fuß des Parnaß, Radierung; aus: Zerner, Die Schule von Fontainebleau, A.F. 2o
18. Meister L.D. Die Todsünden, Luxuria, Radierung; aus: Zerner, Die Schule von Fontainebleau, L.D.91
19. Antonio Fantuzzi, Jupiter unterwirft die drei Göttinnen dem Urteil des Paris, Radierung; aus: Zerner, Die Schule von Fontainebleau, A.F.55
2o. Meister L.D., Jupiter und Danae, Kupferstich; aus: Zerner, Die Schule von Fontainebleau, L.D.8
21. Pietro da Milano, Die Nymphe von Fontainebleau, Radierung; aus: Zerner, Die Schule von Fontainebleau, P.M.7
22. Meister L.D., Die Frau, die einem Mann einen Stier zeigt, Radierung; aus: Zerner, Die Schule von Fontainebleau, L.D.93
23. Meister L.D., Ruhende Diana, Radierung; aus:

Zerner, Die Schule von Fontainebleau, L.D.13
24. Meister.L.D., Mars, auf Trophäen sitzend, Radierung; aus: Zerner, Die Schule von Fontainebleau, L.D.45
25. Meister L.D., Die drei großen Göttinnen und die Musen: Thalia, Radierung; aus: Zerner, Die Schule von Fontainebleau. L.D.35
26. Etienne Delaune, Speigelrahmen, Kupferstich; aus: Jessen, Meister des Ornamentstichs, Bd.1, Abb. 159
27. Etienne Delaune, Die Musik, Zeichnung, Cabinets des Dessins, Louvre Paris; aus: L'Ecole de Fontainebleau, Ausstellungskatalog Paris 1972,Nr.72
28. Caspar Enderlein, Teller, Privatbesitz; aus: Demiani, François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn, Taf.27
29. Caspar Enderlein, Deckelkrug, Kunstgewerbemuseum Dresden; aus: Hintze, Nürnberger Zinn, Taf.42, Abb.44
30. Caspar Enderlein, Kanne zur Temperantiaschüssel, Museum des Kunsthandwerks Leipzig; aus: Haedeke, Zinn, Abb.147
31. Jacob Koch II, Relief-Arabeskenkrug, Bayerisches Nationalmuseum; aus: Mory, Schönes Zinn, Abb.79
32. sog. Enderlein-Krug, Slg. Demiani Leipzig; aus: Demiani, F.Briot, C.Enderlein und das Edelzinn, Taf.11, Abb.1
33. sog. Briot-Krug, Nordböhmisches Gewerbemuseum Reichenberg; aus: Demiani, F.Briot, C.Enderlein und das Edelzinn, Taf.11, Abb.2
34. sog. Briot-Krug, Slg. Bertram, Chemnitz; aus: Berling, Altes Zinn, Abb.1o
35. sog. Briot-Krug, Museum des Kunsthandwerks Leipzig; aus: Haedeke, Zinn, Abb.48
36. Cornelius Vischer, Die vier Erdteile, Kupferstichserie; aus: Apollo IV, Nr.24,S.233
37. Kobenhaupt, Kokosnuß, Detail
38.
39. Bartel Beham, Arabeskenfüllung (P.84); aus: Jessen, Meister des Ornamentstichs, Bd.1, Abb.63
40. Jean Mignon zugeschrieben, Diana von Ephesus, Radierung; aus: Zerner, Die Schule von Fontainebleau, J.M.18
41. Meister IB, Querfüllungen (B.48 u. 49); aus: Jessen, Meister des Ornamentstichs, Abb.64
42. Nicolas Horchaimer, Schüssel mit Fortuna und den sieben freien Künsten, Slg.Figdor, Wien; aus: Hintze, Nürnberger Zinn, Taf.5, Abb.7
43. Esaias Tegger, Gravierte Zinnplatte, Bayerisches Nationalmuseum; aus: Haedeke, Zinn, Abb.87

44. Raimund Laminit, Silberblumen, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund; aus: Philippovich, Kuriositäten und Antiquitäten, Abb.156
45. Oberlichtgitter, deutsch, Staatliche Museen Berlin-Ost, Kunstgewerbemuseum; aus: Kunsthandwerk der Dürerzeit, Ausstellungskatalog, Abb.93
46. Zwei Häufebecher, Salzburg, Museum des Kunsthandwerks Leipzig; aus: Kunsthandwerk der Dürerzeit, Ausstellungskatalog, Abb.46
47. Tischplatte, Ulm, 1555, ehem. Slg. Gebrüder Kirsch München; aus: Mory, Schönes Zinn, Abb.38
48. Pulverflaschen, Reihe von typischen Formen; aus: Meinz, Pulverhörner und Pulverflaschen, S.8-11
49. Zierflasche mit Muschelrelief, französisch um 1550; Bayerisches Nationalmuseum; aus: Philippovich, Kuriositäten und Antiquitäten, Abb.295
50. Kobenhaupt, Trinkgefäß in Gestalt eines Bacchus, Schloßmuseum Darmstadt, aus: Back, Kunstwerke aus dem Elsaß in Darmstädter Sammlungen, Abb.2
50A. Kobenhaupt, Bacchus-Pokal, verschiedene Ansichten, eigene Fotos
50B. Kobenhaupt, Bacchus-Pokal von oben gesehen; eigenes Foto
50C. Kobenhaupt, Bacchus-Pokal, Deckelinneres mit Hanau-Lichtenbergschem Wappen, eigenes Foto
50D. Kobenhaupt, Bacchus-Pokal, Storchennest auf dem Kopf der Figur, eigenes Foto
51. Flasche in Form eines Landsknechts; aus: Schlosser, Das alte Glas, Abb.126
52. Christoph Lindenberger, Prassergruppe, Grünes Gewölbe Dresden; aus: Menzhausen, Das Grüne Gewölbe, Abb. 72
53. Jonas Silber, Bacchus auf dem Faß, Punzenstich; aus: Jessen, Meister des Ornamentstichs, Abb.106
54. Melchior Bocksberger, Deckengemälde mit Bacchus; aus: RDK I, Sp.1322
55. Doppelbecher in Form eines Fäßchens; aus: RDK, Lieferung 76, Abb.12, Sp.511
56. Doppelbecher in Form eines Fäßchens, Augsburg 17.Jht., Meisterzeichen HP; aus: Weinmüller, Katalog der Versteigerung Nr.79, Kat.Nr.87, Nr.426
57. Doppelbecher in Form eines Fäßchens, Herrengrunder Kupferarbeit Mitte 18.Jht., Slg. Steibral-Paur; aus: Philippovich, Kuriositäten und Antiquitäten, Abb.135 a
58. Drei Scherzgläser in Fäßchenform, deutsch 17.Jht., Kunstgewerbemuseum Köln; aus: Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln, I, S.135

59. Adrian Collaert, Der Herbst, Kupferstich nach Marten de Vos; aus: Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln, I, Taf.7
6o. Kobenhaupt, Fassung zweier antiker Schalen, Privatbesitz; aus: Back, Kunstwerke aus dem Elsaß in Darmstädter Sammlungen, Abb.3 und 4
61. Kobenhaupt, Fassung einer antiken Schale, Privatbesitz, eigenes Foto
62. dasselbe
63. Schemazeichnung der Entwichlung der konischen Schüssel aus Terra Sigillata; aus: Gose, Gefäßtypen der römischen Keramik im Rheinland, Taf.5
64. Terra-Sigillata-Schale aus Lezoux, 2.Jht.n.Chr.; aus: Charleston, Roman Pottery, Abb.1o A
65. Spätantike Jaspis-Schale mit Silberfassung des Giusto da Firenze, Museo degli Argenti Florenz; aus: Beilage zu Westermanns Monatshefte 2/71, Abb.1
66. Meßpokal, Regensburg 1428; aus: Gold- und Silberschmiedearbeiten 15.-19.Jht., Katalog einer Privatsammlung, Nr.1o7
67 u.68. Kobenhaupt, Fassung einer antiken Schale, Privatbesitz, eigenes Foto
69. Kobenhaupt, Münzen von Nr.67 (Fuß); eigenes Foto
7o. Kobenhaupt, Deckel von Nr.67; aus: Back, Kunstwerke des Elsaß in Darmstädter Sammlungen, Abb.1
71. Münzen vom Deckel von 67
72. Münzen vom Deckel von 67 eigene Fotos
73. Münzpokal, Straßburg um 153o, Residenzschatzkammer München; aus: Kohlhaußen, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit, Abb.578
74. Linhard Bauer, Petrus-Pokal von 1569, Hessisches Landesmuseum Darmstadt; aus: Back, Kunstwerke des Elsaß in Darmstädter Sammlungen, Abb 7
75. Inneres des Deckels von 67, eigenes Foto
76. Maximiliansthaler von 1519 im Deckel von 67, eigenes Foto
77. Deckelbecher aus dem Besitz des Erasmus von Rotterdam, Historisches Museum Basel; aus: Kohlhaußen, Geschichte des deutschen Kunsthandwerks, Abb. 196
78. Bärenbecher, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; aus: Kohlhaußen, Nürnberger Goldschmiedekunst, Abb.7o1
79. Stefan Schirlinger, Schuppenbecher, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; aus: Kohlhaußen, Nürnberger Goldschmiedekunst..., Abb.7o3
8o.u.81. Kobenhaupt, Rappoltsteiner Pokal, Residenz-

schatzkammer München; Nr.8o eigenes Foto. Die anderen Fotografien vom Rappoltsteiner Pokal stammen, wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt, von der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen

82. Rappoltsteiner Pokal, Detail: Fuß
83-87. Rappoltsteiner Pokal, Details vom Fuß: die Bergwerksdarstellungen
88. Sebastian Münster, Kosmographie, Großes Bergbaubild, 3.Buch, S.527
89. Münster, Kosmographie, Kleines Bergbaubild, 1.Buch, S.8
9o. Münster, Kosmographie, Scheider und Wäscher auf dem Sumpf, 3.Buch, S.532
91. Münster, Kosmographie, Krukenwäsche, 3.Buch, S.533
92. Münster, Kosmographie, Schmelzen in der Hütte, 3.Buch, S.535
93. Hans Hesse, Annaberger Bergaltar, Rückseite, St.Annen-Kirche, Annaberg im Erzgebirge; aus: Kunst und Brauchtum im Bergbau
94. Goslarer Bergkanne von 1477, Rathaus Goslar; aus: Der Bergbau in der Kunst, Abb.74
95. Goslarer Bergkanne, Details vom Deckel; aus: Der Bergbau in der Kunst, Abb. 189 u.19o
96. Hozschuher-Pokal, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; aus: Kohlhaußen, Geschichte des Deutschen Kunsthandwerks, Abb.258
97. Holzschuher-Pokal, Detail vom Deckel; aus: Der Bergbau in der Kunst, Abb,227-229
98. Kuttenberger Kanzionale, Titelblatt, Hofbibliothek Wien; aus: Der Bergbau in der Kunst, Abbb.36
99. Georg Agricola, De re metallica, Holzschnitte; aus: Der Bergbau in der Kunst, Abb. 129 u.13o
1oo. Petrarca-Meister, Bergwerk; aus: Der Bergbau in der Kunst, Abb.134
1o1. Titelblatt der Zinnbergordnung für Böhmen; aus: Der Bergbau in der Kunst, Abb, 135
1o2. Rappoltsteiner Pokal, Fuß und unterer Teil des Schaftes mit dem Tugendtempel, in der Nische: Fides
1o3. Rappoltsteiner Pokal, Detail vom Schaft: Spes
1o4. Rappolsteiner Pokal, Detail vom Schaft: Caritas
1o5. Peter Flötner, Fides, Bleimodell, Historisches Museum Basel; aus: Ingrid Weber, Bemerkungen zum Plakettenwerk vonPeter Flötner, Abb.12
1o6. Peter Flötner, Frau mit Topf, Bleimodell, Historisches Museum Basel; aus: Weber, Bemerkungen zum Plakettenwerk von Peter Flötner, Abb.15
1o7. Peter Flötner, Spes, Bleiplakette, Victoria

und Albert Museum London; aus: Weber, Bemerkungen zum Plakettenwerk von Peter Flötner, Abb.16

108. Peter Flötner, Planetengötter, Bleiplaketten; aus: Lange, Peter Flötner, ein Bahnbrecher der Renaissance

109. Peter Flötner, Patientia, Bleiplakette; aus: Lange, Peter Flötner, ein...

110. Peter Flötner, Versuchung des Glaubens, Bleiplakette; aus: Lange, Peter Flötner...

111. Peter Flötner, Kleopatra, Bleiplakette; aus: Lange, Peter Flötner...

112. Elias und Cornelius Groß, Pokal, Residenzschatzkammer; Foto: Bayer. Verw. der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen; Detail: Fides

113. dasselbe, Detail: Spes

114. dasselbe, Detail: Frau mit Topf

115. Silberflasche, ehem. Slg. Karl von Rothschild Frankfurt; aus: Luthmer, Der Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild, Taf.9

116. Detail aus 115

117. Jacob Fröhlich, Pokal der Londoner Stickerzunft; aus: Kris, Zum Werke Peter Flötners und zur Geschichte der Nürnberger Goldschmiedekunst, S.28 und 29

118. Zinnplatte, norddeutsch (?), Focke-Museum Bremen; aus: Mory, Schönes Zinn, Abb. 89

119. Wenzel Jamnitzer, Kassette, Kloster der Decalzes Madrid; aus: Pechstein, Jamnitzerstudien, Abb.14

120. Jamnitzer, Potentia, kupfervergoldetes Modell, Kunstgewerbemuseum Berlin; aus: Pechstein, Jamnitzerstudien, Abb.27

121. Jamnitzer, Mutter Erde, Buchsbaummodell, Kunstgewerbemuseum Berlin; aus: Pechstein, Jamnitzer-Studien, Abb.29

122. Jamnitzer, Fortitudo, Bleimodell, Historisches Museum Basel; aus: Pechstein, Jamnitzer-Studien, Abb.26

123. Jamnitzer, Madrider Kassette, Bekrönungsgruppe; aus: Pechstein, Jamnitzer-Studien, Abb.16 a

124. Jamnitzer, Dresdner Kassette; aus: Rosenberg, Jamnitzer

125. Rappoltsteiner Pokal, Karyatiden vom Schaft

126. Etienne Delaune, Entwurfszeichnung, Windsor Castle; aus: L'Ecole de Fontainebleau, Ausstellungskatalog, Abb.77

127. Antonio Fantuzzi, Entwurf zu einem Pokal, Radierung, Nationalbibliothek Paris, Cabinet des Estampes; aus: L'Ecole de Fontainebleau, Abb.318

128. Keramikleuchter, Louvre; aus: L'Ecole de Fon-

tainebleau, S.442, Nr.621
129. Teppich aus einer Serie mit Vertumnus und Pomona, Brüssel um 154o/5o; aus: Le Triomphe du Maniérisme Européen, Abb.59
13o. Rappoltsteiner Pokal, Kuppareliefs: Die drei Horatier und Curatier
131. Rappoltsteiner Pokal, Kuppareliefs: Lucretia
132. Rappoltsteiner Pokal, Kuppareliefs: Mucius Scaevola
133. Rappoltsteiner Pokal, Kuppareliefs: Cloelia
134. Rappoltsteiner Pokal, Kuppareliefs: Horatius Cocles
135. Rappoltsteiner Pokal, Kuppareliefs: Virginia
136. Georg Pencz, Cloelia, Staatl. Graph. Slg. München, eigenes Foto mit Genehmigung der Slg
137. Georg Pencz, Horatius Cocles, Foto wie 136
138. Georg Pencz, Lucretia, Foto wie 136
139. Georg Pencz, Mucius Scaevola, B.74; aus: Waldmann, Die Nürnberger Kleinmeister, Abb. 218
14o. Georg Pencz, Virginia, B.84; aus: Waldmann, Die Nürnberger Kleinmeister, Abb.219
141. Beham, Kampffries
142. Jörg Breu, Lucretia, Alte Pinakothek München; aus: Alte Pinakothek Katalog II (Altdeutsche Malerei), S.295
143. Melchior Feselen, Cloelia, Alte Pinakothek München; aus: Alte Pinakothek Katalog II,S.298
144. Hans Schöpfer d.Ä., Virginia, Alte Pinakothek München; aus: Alte Pinakothek Katalog II,S.299
145. Johann Bocksberger d.J., Fassadenentwurf, Staatl. Graph. Slg.München; aus: Goering, Die Malerfamilie Bocksberger, Abb.55
146. Melchior Bocksberger, Fassadenentwurf II für das Regensburger Rathaus, Rathausslg. Regensburg; aus: Goering, Die Malerfamilie Bocksberger, Abb.31
147. Joachim Gripeswoldt, Silberschüssel, Kunstgewerbemuseum Berlin, aus dem Lüneburger Ratssilber; aus: Pechstein, Goldschmiedewerke der Renaissance, Nr.25 (Kriegsverlust)
148. Kurfürstenpokal, Lüneburger Ratssilber, wahrscheinlich von Heinrich Folman, Kunstgewerbemuseum Berlin; Foto: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Kunsgewerbemuseum
149. Kurfürstenpokal, Detail: Horatius Cocles; Foto wie 148
15o. Kurfürstenpokal, Detail: Mucius Scaevola; Foto wie 148
151. Kurfürstenpokal, Detail: Marcus Curtius; Foto wie 148

152. Kurfürstenpokal, Detail: Cloelia; Foto wie 148
153. Meister ME, Lucretiapokal, Nationalmuseum Kopenhagen; aus: Kohlhaußen, Nürnberger Goldschmiedekunst..., Abb.691
154. Rappoltsteiner Pokal, Wappenfries
155. Rappoltsteiner Pokal, Wappenfries
156.-159. Wappen; eigene Fotos
16o. Deckelinneres des Rappolsteiner Pokals mit dem Wappen Egenolphs von Rappoltstein; eigenes Foto
161. Siegel des Egenolph von Rappolstein von der Rappoltsteiner Urkunde 214, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv; Foto von dort, Veröffentlichung mit Genehmigung Seiner Königlichen Hoheit des Herzogs Albrecht von Bayern
162. Wappen des Wilhelm II. von Rappoltstein; aus: Faller, Le château de Ribeauvillé
163. Rappoltsteiner Pokal, Kuppa und Knauf
164. Rappoltsteiner Pokal, Deckel: Herkulesplaketten: Tötung des Nemeischen Löwen und Bezwingung des Cerberus
165. Rappoltsteiner Pokal, Deckel: Kampf des Herkules mit Cacus
166. Rappoltsteiner Pokal, Deckel: Tötung der Lernäischen Schlange und Kampf des Herkules mit Achelous; eigenes Foto
167. Rappoltsteiner Pokal, Deckel: Säulen von Cadix; eigenes Foto
168. Rappoltsteiner Pokal, Deckelknauf
169. Rappoltsteiner Pokal, Knauf: David im Tempel
17o. dasselbe
171. König David beim Harfespiel, Chorgestühlplastik aus der Kirche von Weingarten, heute im Museum von Berchtesgaden; aus: Goldron, Der Humanismus und die Musik, Abb.5o
172. Rappoltsteiner Pokal, Bekrönungsfigur
173. J.Jonghelinck, Medaille; Revers: Fortuna, Den Haag, Königliches Münzkabinett; aus: Le Triomphe du Maniérisme Européen, Nr.4o4
174. Danese Cattaneo, Fortuna oder Venus Marina, Kunsthistorisches Museum Wien; aus: Montagu, Bronzen,
175. Rappoltsteiner Pokal; eigenes Foto

Abbildungen

I. Georg Kobenhaupt: Montierte Kokosnuß. Straßburg, Frauenhausmuseum
II. Detail von I: Europa
III. Detail von I: Asia
IV. Detail von I: Amerika
V. Georg Kobenhaupt: Trinkgefäß in Gestalt des Bacchus. Darmstadt, Schloßmuseum
VI. Georg Kobenhaupt: Zwei gefaßte Terra-Sigillata-Schalen. Privatbesitz
VII. Georg Kobenhaupt: Rappoltsteiner Pokal. München, Schatzkammer der Residenz
VIII. Rappoltsteiner Pokal, Bergwerksszenen am Fuß: Hauen des Erzes
IX. Rappoltsteiner Pokal, Bergwerksszenen: Förderung des gehauenen Erzes
X. Rappoltsteiner Pokal, Bergwerksszenen: Zerkleinern des Erzes
XI. Rappoltsteiner Pokal, Bergwerksszenen: Sieb- und Krukenwäsche
XII. Rappoltsteiner Pokal, Bergwerksszenen: Schmelzen des Erzes
XIII. Rappoltsteiner Pokal, Schaft mit Tugendtempel: Fides
XIV. Rappoltsteiner Pokal, Schaft mit Tugendtempel: Spes
XV. Rappoltsteiner Pokal, Schaft mit Tugendtempel: Caritas
XVI. Rappoltsteiner Pokal, Schaft: Karyatiden
XVII. Rappoltsteiner Pokal, Kuppa mit Szenen der altrömischen Heldensage: Kampf der drei Horatier
XVIII. Rappoltsteiner Pokal, Kuppa: Tod der Lukretia
XIX. Rappoltsteiner Pokal, Kuppa: Mucius Scaevola
XX. Rappoltsteiner Pokal, Kuppa: Flucht der Cloelia
XXI. Rappoltsteiner Pokal, Kuppa: Horatius Cocles
XXII. Rappolsteiner Pokal, Kuppa: Virginia
XXIII. Rappoltsteiner Pokal, Kuppa: Wappenfries
XXIV. Rappoltsteiner Pokal, Deckelinneres
XXV. Rappoltsteiner Pokal, Deckel: Medaillons mit den Taten des Herkules
a. Erlegung des Nemäischen Löwen und Bezwingung des Cerberus, Tod des Cacus

b. Vernichtung der Lernäischen Hydra und Kampf zwischen Herkules und Achelous
c. Die Säulen von Cadix

XXVI. Rappoltsteiner Pokal, Deckelbekrönung: Der harfespielende David im Tempel, darauf Fortuna, auf der Weltkugel reitend

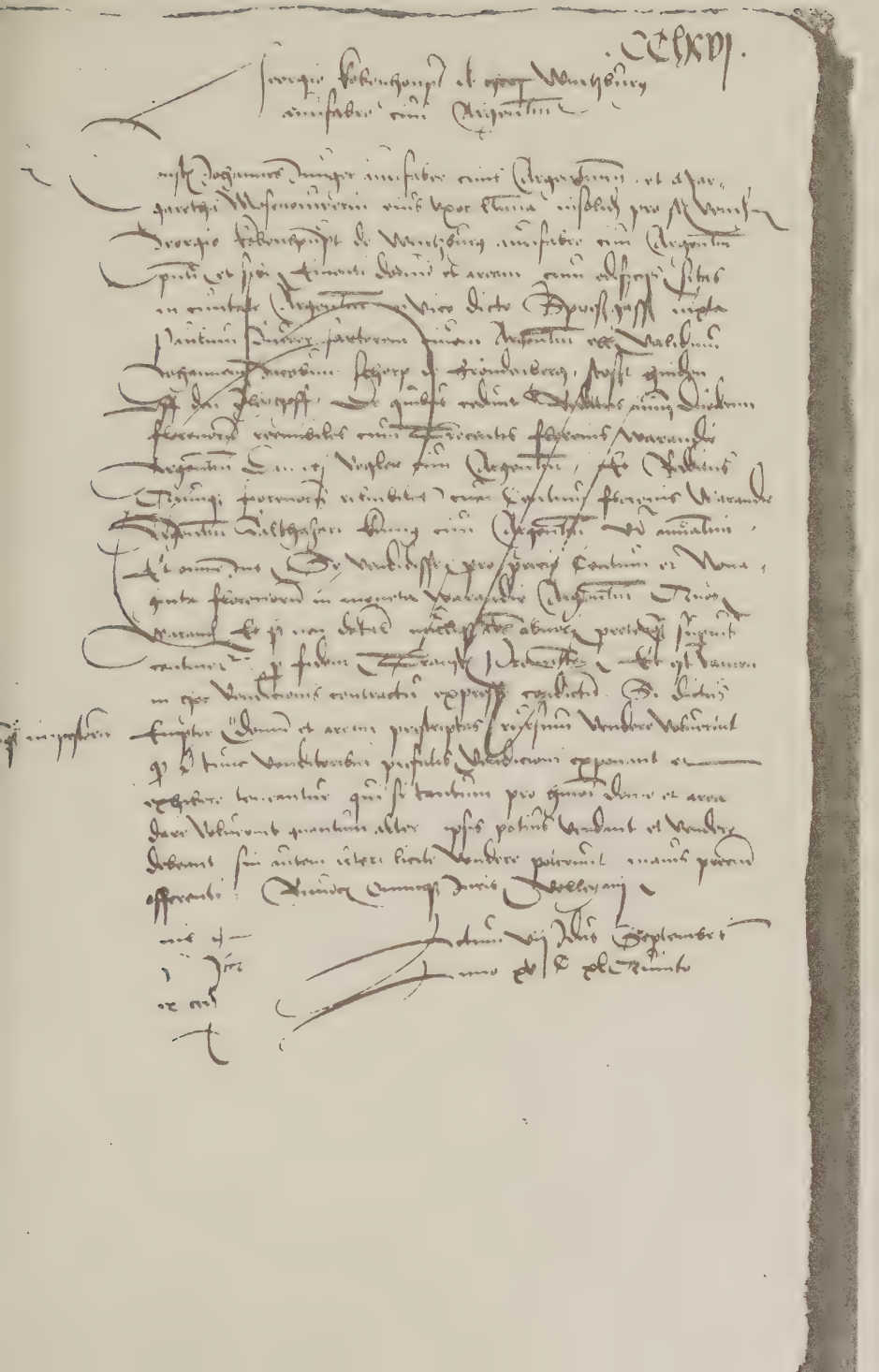
Fotonachweis:

I: Musées de la Ville de Strasbourg
II-IV: Joseph Franz, Straßburg
V: Foto des Verfassers
VI: Uwe Jaenchen
VII-XXII und XXVI: Bayer. Verwaltung der staatl. Schlösser, Gärten und Seen
XXIII-XXV: Burkhard Hirschhäuser

Anhang

Dokument 1

Georg Kobenhaupt kauft ein Haus in Straßburg;
Vertrag aus dem Straßburger Stadtarchiv



Stadtarchiv Straßburg
Kontraktstuben 53, 1545, f. 266

Georgio Kobenhaupt de Wurtzburg
aurifabro civi Argentm

Constitutit Johannes Junger aurifaber civis Argentinensis et Margaretha Mosenouwerin eius uxor legitima insolid.. pro ..... Georgio Kobenhaupt de Wurtzburg aurifabro civi Argentinensi puli et sibi ..... domu et aream cum edificiis sitas in civitate Argentinensi in vico dicti Spyeßgasse iuxta Paulum Buwer sartorem civem Argentiniensem exx validum Johannem Jacobum schorp de fröndenberg, stoßt hinteh uff den Bliyhoff. De quibus cedunt Redditus ..... duodem florenoru .....ibiles cum Trecentis florenis warandie Argentm Balthazari Kunig civi Argentm ud ..... Et omne ... Se vendidisse pro precio Centum et Nonaginta florenoru in moneta warandie Argentm Quos warand.. Et pro non dotel nulla ..... ab... pre...que sup... cantine... per fedem Transt... Promette.. Et est tamen in hoc Vendiciones contractu expressi condictu. Si dictus Emptor udque imposteru domu et aream prescriptas rursum vendere voluerint ..... venditoribus prefatis vendicioni exponant et exhibere teneantur, qui si tantum pro huiusmodi domo et area dare voluerint quantum alter ipsis potius vendant et vendere debeant sin autem alteri licite vendere poterunt maius preciu offerenti.
Datum VII Idus Septembris anno 1545

Dokument 2

Georg Kobenhaupt bewirbt sich um das Münzmeisteramt;
Ratsprotokoll vom 3o. Januar 157o aus dem Straßburger Stadtarchiv

Brauerzechen halber

Jüngermaister halber

[illegible] Erbarn
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Straßburger Stadtarchiv
Ratsprotokolle 48, 157o, f. 6o recto u. verso

Georg Kobenhaupt
Müntzmaister Ampt

Georg Kobenhaupt der goldschmid ubergibt eyn supplication, drinnen Er furbringt, demnach myner heren minzmeister hanns meck seliger mitt thodt abgangen. Unde obermol alls eyn goldschmidt, solchen handel bisauch mitt aigner hand nit getribben, doch sollchen wol wüsste zuversehen Inn ansehung syn vatters seligen dry münzwerk allso würzburg, Bamberg und Aystett ....leswar verwaltet, Auch er one es anzusehen mitt lsenschneiden unnd Inn ander weg Zunten (?) gebraucht. Auch von fürsten und ettlichen münzstetten soh Inn eyn solchen dienst zu begeben angesprochen worden, dohin er sich auß ursechen dy er by diser statt zu beger nitt begeben wollen. So bitt Er Inn sollichs erledigte münzmaister Ampt zuzustellen, wölle ers zu gemeyner Statt nutz und megne Er gnedigem bemüegen verwalten und versehen. Erkanndt weyl (?) sonder zwey fl. noch anderemehr darumben ansuchen werden, soll man Ims anzeigen Er möge sich darumben geschriben geben, Und dabeneben by den dryen dry fenningthurms und Ambrosio Jorgern erkhundigen wie Er mitt disem Ampt eyngestellt und gelegenheit habe dasselbige und Ehrharbitung dasselbige ist den Bauwherrn bevolhen Inen auch die supplication zugestellt werden. Und geben lme amendt (?). Sebastian mürts und hanns Spiler

Dokument 3

Verhandlung wegen eines angeblichen Eheversprechens seiten Kobenhaupts; Ratsprotokoll vom 29. März 157o aus dem Straßburger Stadtarchiv

fürsthrifft

Straßburger Stadtarchiv
Ratsprotokolle 48, 157o, f.2o8 recto u. verso, 2o9

wittumfall unrecht geschehen
Barbara N.
Zedel auff die Cantzlen geben
Georg Kobenhaupt

Zeigt daher Ammeister an. demnach erschienen montags achtt tag angezeigtt worden, das eyn ergerümbdter zedel auff die Canzel kommen. Darinn sich eyn witwe beschwerd allso solle falschlich mit Ir gehandelt werden und Ir gewallt und unrecht beschehen. Und daruff er Blasio Fuchssen und Hanns Spilern bevolhen derenhalb erkundigung zu thun, welche herr Johann Flyner (?) vor waar Keßlen beschickt, und Inen solche erkundigung zu thun bevolhen. Allso weren montags Jüngst erschinnen nach dem progressionibus Ime durch sy angezaigt worden. Es sys eyn Allerfrauw Barbara genannt der wurtin Jann Grouwe mann schwester, die hab Jerg Kobenhaupt eyn Zeit lanng haußgehalten, und syg von Ime (wie sy fürgeb) der Ehe vertröstet worden, dywoll Er Ir nuhn nitt mer gestendig syn, welches Ir so hartt angelegen. Dieses auff den Zedel gebr.... aber gar nitt gedecht oder .....meyne herren damitt ange-..... Dann sy syg des erhabens sich umb eyn vogt zu bewerben, und Im Kobenhaupt allsodann ... vor menem h zubelagern, derwyl sy noch mitt fur sy k ommen. Debeneben haben die underpfann (?) inn Anfang zeigt das sy von dem Theologischen Conventu bevelh empfangen megen herren ..... das sich Inn ..... fellen allerhandt unzuchtt zutrüge. Deswyl wenn eynand die Ehe versprochen und danach davon abfielen, derglychen Inn ander weg mer, dag..... dys myns herrn eynw..... Insehens .ärn, wie sy dann mit zwifflen uff..... meynmen hn fürkam. Es werde mit .....

Daruff Er im wider zuantwurtt geben, den Zedel belangend, will Er die sach meynen herrn fürbringen. Sovyl der angehenkte ..... belangts. Wen meyne herrn Jederzyt gesynnet ... . zu..... Es were auch allweit ettliche fell vor eynen Rhat ..... sy abermers In syn ..... und anzeigt ..... wurden myne hn. die gebür für nemmen. Erkandt dieweyl Im Zedel ..... daß mann felschlich mitt der frauwen wolle handlen und Ir gewallt thun, soll mann sy beschicken sy darnbe..... und Ir anzeigen, meyns herrn heren ..... dan... daß sie sich dessen offentlich beclagt do Ir doch noch nichts widerfarn. Darumb sollte sy sich furtter dessen enthalten. Deneben sy befragen wer Ir den Zedel geschriben. Allsodann denselben auch beschicken lme solchs wol undersagen sich f..... solchen Zedelschrybens zuenthalten. Dabeneben soll auch der predeger bevolhen werden furtter keynen Zedel mer anzunemmen, sy sygen dann zuvor besehen und gelesen. Ist bevolhen H.Blasi..... und ..... Ebern.

Dokument 4

Verhandlung zwischen Georg Kobenhaupt
und Niclaus Meyer wegen aufgesagter
Bürgschaft des ersteren;
Ratsprotokoll aus dem Straßburger
Stadtarchiv vom 11. Dezember 1577,
woraus hervorgeht, daß Kobenhaupt zu
jener Zeit Zunftmeister war.

Anhängend Brief des Georg Kobenhaupt
in der gleichen Angelegenheit;
aus dem Straßburger Stadtarchiv Serie V 22/66

11 Decem:

Straßburger Stadtarchiv
Ratsprotokolle 58, 1577, folio 737 verso und
738 recto

Görg Kobenhaupt
G
h Niclaus Meyger

Georg Kobenhaupt jetzig Zunfftmeister zur Steltzen ... Gertet (?), hat gebietten lassen H. N.Meiern und paul Grasecken , ubergibt ein Supption begert die zuverlesen, darinn vermeldt wurdt wie sie ihm von weg der zunft 375 gulden anno 68 uff jhärlich Interesse zwey jharlang geluhen, darfur er paulus Graseck bürg werde, aber nachghends vor schüffel und gericht die bürgschaft uffgesagt, wie er auch anno 75 vor den hern cleinen rhäten gethan. Beydt darauff mit ihm zuhandlen die Zunfft derweg zubefridigen, und ihn und seim cleim Kind der beschwerlichen bürgschafft zuerledigen, dieweil doch aber die bewilligte zwey Jhar ihm und mit recht nach.... wie sie vermög der rechnung schuldig .....zahlung bey ihm angehalten, H Niclaus Meyger ..... selbst er hette wol ..... mögen, daß Kobenhaupt in ..... hette, weil sie mitt andern geschafften beladen. Es wissen sich aber m.H. Zu..... daß sye ..... nachermals, gleichwol uff seyn supplicieren gerathen, daß er h enbitten solltt, die zwischen lme und seynen Cre..... handlen mochten, das hab er gathan, ...sehr sich wenn er Kobenhauptt so lang gedultt trage, bis sie zusamen erfandertt(?), so hat er es sovil usgericht ....., das sich dessen ..... zubeclagen. Das aber f..... zubeschweren, Kobenhaupt bitt ut ni suptom... Erkhant man soll Kobenhaupten antzeigen, man wüsse lme die bürgschaft allso nicht zuerlassen, will er derselben ledig seyn, so soll er sollichs mitt Recht thun. .. Kniebist (?) unnd

[illegible] Ernvest. Fürstlichs [illegible]
gnedig vnnd gebietend Herren. Wie wol E.
Vr. Fürer mit Nebstligen geschrifften bericht. So
hab ich doch dasselb Hochstmügender not. E. V. nochmal
gnedig meine begerenden in betrachtung Ir. [illegible]
Fürstligen. Lenger nit vnbgehr zu wällen.

Gnedig vnnd gebietend Herren, vf Hartmain Schurers
Zunft für Stalzen, Herrn Nicolaus Metzgern in
Costenz. vergiften, auf sein begeren, Dreyßig
Dantt sibentzig vnnd fünf gülden vf aller heiligen tag
fürzuschen. Zeyg der lang, laut der darüber vfgenom-
ten Verschreibung gelichen. für ernstlich summa ich auch
sonderen bit zu allen Herren Nicolaus Metzgern
ernanten Zirkl aus, hinz zu wandnen.

Auch vergünnung beneldten Herrn Hartmain Schurer. das ich
mein Bürgschaft vor drey Herren Pfründen hinder
genicht für Stalzen vfgesagt. vnd dich. das ich lenger
nit bürg sein wöll. wo ihnen offenlich Knabschirt.
Darüber als bald durch sie vermeldte Pfründen vnd gemelt
ernant vnandann. das man Herrn Nicolaus Metz-
gern das Hauptgut hundert Dreyhundert sibenzig
fünf gülden abkünden. vnnd falsch gelt. Dieweil der
zinss vor das Jahr dritten gemelt entrichten, andrefft
ihn aufgenn falls.

Ehrbarer Wolgeachter Vnd Fürsichtiger Vnd Hochweiser,
Hochgelehrter Herr Burgermeister Vnd Rath dieser Statt Augspurg
Vnsere freundtliche dienst vnd gruß zuvor. Ehrbar Wolgeachter Vnd Fürsichtiger Vnd Hochweiser, Hochgelehrter Herr Burgermeister Vnd Rath, Wir haben E. E. W. Schreiben, Vnsere Vnderthanen Hannß Mayr Vnd Hannß Wagner Gebrüder betreffend, Inhalts vernommen, Vnd Vns darauf gegen E. E. W. Gesandten Herrn Doctor Johann Jacob Vlmer, Vnserm Rath vnd Lieben getrewen, Mündtlich erklärt, Vnd Vnsere Meinung eröffnet, Welches E. E. W. Vns hinwiderumb Schriftlich zu vernehmen gegeben, Vnd wir Vns nochmals Mündtlich gegen Ihme Doctor Vlmern, Vnserm Rath vnd Lieben getrewen, Vnd Er Vns gegen E. E. W. Gesandten,

Straßburger Stadtarchiv Serie V 22/66

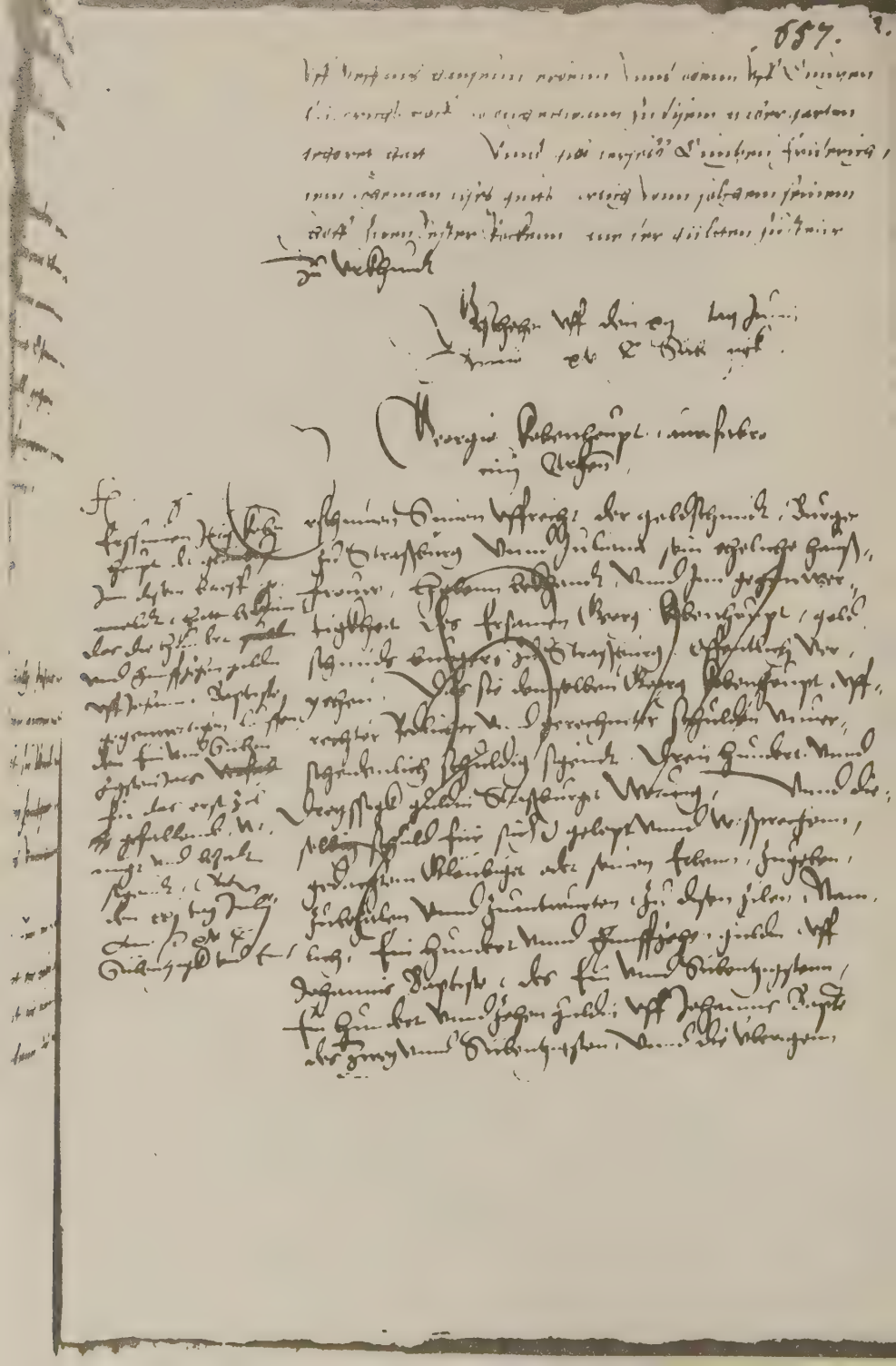
Streng, Edell, Ehr....., Fürsichtig, Ersam, weiß, gnedig unnd gebiettend herrn. Wiewol E.G. zuvor mit vilfaltigen geschefften beladen. So hab ich doch aus nochtringender not, E.G. nachvolgende meine beschwerden in unthertheniglkeitt fhürzubringen, lenger nit umbgehen wöllen.
Gnedig unnd gebiettend herrn, es hatt ein Ersame Zunft zur Stelzen, Herrn Niclaus Meygern in anno LXVIII, verschinen, auf sein begeren, dreyhundert sibentzig unnd fünf gulden uf aller heilgen tag zuverzinsen, zwey Jar lang, laut der darüber ufgerichten verschreibung geluhen, fur welche summa ich aus sonderer bitt willen herrn Niclaus Meigers ernante Zeitt aus, bürg worden.
Nach verscheinung bemelter zweier Jaren, hab ich mein Bürgschafftt vor den herrn schöffen unnd gericht zur Stellzen ufgesagt, unnd mich, das ich lenger nit bürg sein woll, vor ihnen offentlich Protestirt. Darauff als baldt durch sie ermelte schöffen unnd gericht erkant wordenn, das man herrn Niclaus Meygern das hauptgut bemelter dreyhundert sibenzig fünf gulden ab künden, unnd solch gelt, dieweil der Zinß one das armen leuten gereicht werden, anderest.... anlegen solle.
Derwegen ich mich gentzlichen versehen, dieweil die sachen dermaßen beschafen, Darzu der herr teglichs bey ihnen gesessen, unnd ihren geschafften beygewont, ich wurde ihrer ansprach diser Bürgschaft halber ledig, unnd von ihnen unangefochten pliben sein.
Wie dann auch hernacher zum uberfluß sich begeben, das herr Josias Nichell unnd Hilarius Meyger Notarius und damals Zunftmeister, mir selbs in meiner behausung anzeigt, der herr Niclaus Meyer, laße sich vernemen, das ich weiters bürg sein wolle. Darauff ich zu behden herrn erstgemelt gesagt, das ich zuvor zwey Jar lanng bürg gewesen sey, welche Bürgschaft ich vor Schöffen unnd gericht ufgesagt. Haben sie aber dem herrn etwas weiters geluhen, da mögen sie mal zusehen, wie sy bezalt werden.

Uber das so haben sich ettliche der zünftigen vernemmen laßen, sie haben einen guten bürgen an mir welches mich nit wenig befrembdet, hab ihnen derwegen den zehenden Decembris anno LXXV. für den Kleinen Rahtt gebietten laßen, alda meine grauamina (?) unnd beschwerden Clagweis fürbracht, mit diser Protestation, das ich inen weder heller noch pfenning schuldig sey, dann die Zeitt meiner Bürgschafft vor langem fürüber sey, unnd ist selbes alles in des Rhats Memorial verzeichnet worden.
Wiewol von ihrem zunftmeister Copey begert, doch wie zuvor, nit stillschweigen / will nicht das sie den herrn nit erzürnen wöllen/ zuantworten von ihnen umbgangen.
Dieweil dann gnedig gebiettendt herrn, disem in warheit also ist mein gantz unterthenig hochfleißig bitten. E.G. wöllen gnediglich mit ihme herrn Niclaus Meygern verschaffen, dieweil er einer zunft geschworen, ihren frommen unnd nutz zufürdern unnd schaden zuwarnen, unnd wenden (in ansehung, das dises gellt armen leuten zugehörig) gemelte summa einer Zunfftt wider zuerlegen: auch daneben mit einer ersamen Zunft verschaffen, das sie mich und meine arme Kündlin diser bürgschaft halber aus vorangezeigter uhrsach, unbeschwert laßen, dieweil sy doch nach verscheinung der oftgedachten zweyen Jaren, den herrn Meyern im wenigsten weder umb hauptgut, noch Zinß ernstlichen, wie sich im recht gebürt, nie ersucht haben.
Solches alles umb E.G. zuvor dhienen in allergehorsamer, bin ich iederzeit gantz willig unnd bereit, unndt hiemit umb gnedige wilfärige antwort bittend

E.Gnaden
Untertheniger gehorsamer Bürger
Georg Kobenhaupt

Dokument 5

Georg Kobenhaupt tritt als Leihgeber auf;
Vertrag im Straßburger Stadtarchiv



Straßburger Stadtarchiv
Kontraktstuben 148,. 157o, f. 657 recto und verso

Georgio Kobenhaupt, aurifabro civi Argentiniensi

Erschienen Simon Uffrecht der goldtschmidt, Bürger zu Straßburg, und Juliana sein eheliche haußfrouw, haben bekandt, und in gegenwertigkheit des Ersamen Georg Kobenhaupt, goldschmids burgers zu Straßburg offentlich vergehen. Das sie demselben Georg Kobenhaupt uffrechter Redlicher und gerechter schulden unversehendenlich schuldig syeindt. Drei hundert unnd Dreyssigk guldin Straßburger Werung. Unnd dieselbig schuld für sich gelopt unnd versprochenn, gedachtem Gläubiger oder seinen Erbenn, zugeben, zubezalen unnd zuantwurten. Zu disen Zilen. Namlich, Ein hundert unnd funffzehen guldin uff Johannis Baptiste, des Ein unnd Siebentzigstenn Ein hundert und zehen guldin uff Johannis Baptiste des Zwei unnd Siebentzigsten. Unnd die übrigenn hundert fünff guldin, uff gemelt zil, des Drei unnd Siebentzigsten Jeren. ..gederet Zaö, nechstkhemend nacheinandt volgend. Unnd dessen zu mehrer sicherheit, haben Erstgenante Bekhennere unverscheidenlich für sich zu Rechtem wüssenthaften underpfandt hypotheirt verlegt und yngesetzt, ermelten gläubiger und seinen erbenn, Hauß unnd hofestatte mit jren gebeuwenn gelegen jnn der SS (=Stadt Straßburg) jnn Fladergasse, Einstt nebent Samuel Pelsteck dem glaser, unnd anderst hans laux dem schergner, burgern zu Straßburg, hinden uff Methaus wengen den Schergner stossend. Davon gend zuvor fünff guldin gelts, ablößig mit hundert guldin. Unser Lieben Frouwen werck zu Straßburg. Mehr zehen guldin gelts, löbig mit zwey hundert guldin herrn Johann Carle Lachern, Altammeister der SS. Unnd dann Vier guldin gelts, ablößg mit hundert guldin, Heinrich trauschen, burgern zu Straßburg. Jerlich alse wo mit auch alle jre güttern unnd jnn sonderheit Costenn. Es

behielten auch mehrgenante Ehegemechd die Schuldbekhennere, bey ..... ane eydes statt so sie deshalben vor unns geben, das die vorgeschriben haus und hofstatt, nit ..... wydem, sunst egenannts Methans (?) hofften dann wie oben gemelden ..... auch aller helff Willigung.
Beschehen uff den 26. tag Julii anno 157o

Dokument 6

Briefwechsel zwischen der Colmarer Departemental-Verwaltung und den Herren Karpff, Billing und Marquaire wegen des Rappoltsteiner Pokals; aus der Manuskriptsammlung des Colmarer Pfarrers Billing, heute: Bibliotheque Municipale Colmar

Cinq Citoyens
Billing Marquais
et Capitt
R. Colnau.



Bureau des Domaines Nationaux Pr. 1790.

LIBERTÉ.
ÉGALITÉ.
FRATERNITÉ
OULA MORT.



Colmar le 22. Ventôse an second de la république Française, une & indivisible.

LES ADMINISTRATEURS
du Département du Haut-Rhin.

Aux citoyens Nilling, Marquaire et Kayser.

Voila deux mois passés citoyens, que le grand vase de vermeil qui a été trouvé en forêt dans la chancellerie de Liebeauvillé, a été remis au citoyen Nilling à l'effet par vous, réunis ensemble, de dresser un procès verbal qui en contiendra la description, comme aussi le poids et le titre du métal, avec mention de l'usage auquel il étoit destiné, conformément à l'arrêté du 7. Nivose dernier qui vous a nommé à cet effet.

Mme

Comme il nous importe, Citoyens, de ne pas laisser cet objet trop longtemps en arriere ; pensons que l'arrêté porté que ce vase sera transmis à la Convention Nationale comme monument, nous vous invitons de remplir au plutôt votre mission. /.

Vu Th. Kuhlmann = Jourdain

Bibliotheque Municipale de Colmar
Manuskriptsammlung des Pfarrers Billing
Mss.99

Mss. 99/12:

Brief der Departement-Verwaltung an die Herren Billing, Marquaire und Karpff wegen eines Protokolls über den Rappoltsteiner Pokal.

Liberté
Egalité
Fraternité
ou la mort

Colmar le 22. Ventose
an second de la republique Française,
une et indivisible

Les Administrateurs du Département du Haut-Rhin.

Aux Citoyens Billing Marquaire et Karpff.

Voilà deux mois passés, Citoyens, que le grand vase de vermeil qui a été trouvé enfoui dans la Chancellerie de Ribeauvillé, a été remis au Citoyen Billing à l'effet par vous, réunis ensemble, de dresser un procès-verbal qui en contiendra la description, comme aussi les poids et le titre de métal, avec mention de l'usage auquel il étoit destiné, conformément à l'arrêté du 7. Nivose dernier qui vous a nommé à cet effet.

Comme il nous importe, Citoyens, de ne pas laisser cet objet trop longtemps en arrière, parce que ce vase sera transmis à la Convention Nationale comme Monument, nous vous invitons de remplir au plutot votre mission.

Vu. Jn. Buob Le jne - Jourdain

Übersetzung des Briefes:

Es sind nun zwei Monate vergangen, Bürger, daß der große vergoldete Pokal, der unter der Kanzlei von Rappoltsweiler vergraben aufgefunden worden war, dem Bürger Billing über-

geben wurde zu dem Zweck, ein Protokoll anzufertigen, das neben der Beschreibung auch das Gewicht und das verwendete Metall beinhalten sollte, dazu auch der Gebrauch, zu dem er bestimmt war, gemäß der Verordnung vom 7. Nivose, die sie zu dieser Aufgabe bestimmt hat.

Es ist uns wichtig, Bürger, dieses Projekt nicht zu lange aufzuschieben, da dieser Pokal dem National-Konvent als Monument übergeben werden soll, deshalb bitten wir Sie, ihre Aufgabe so bald wie möglich zu erfüllen.

Le volard que nous avons mis à vous sous les descriptions
du vase de verre mis trouvé à Ribeauvillé, provenant de la
Sculle ou plutôt de l'imposition ou nous sommes de
décrire toutes les parties et tous les ouvrages de ce vase dans
les termes Latiniques, qui nous sont étrangers ; mais le rapport
Allemand projetté par le Cte Billing l'un de nous et qui nous
est sous les yeux, vous prouve que nous nous en sommes
occupés.

nous nous bornerons donc à vous observer que le vase dont
il s'agit est un chef d'œuvre, un vrai monument des arts qui
mérite d'être conservé. Comme tel, il faudroit sous le rapport
des connoissances tant anciennes que Latines qu'il nous transmet.

L'élégance de ses formes frappe d'abord les yeux ; après quoi
l'on est ravi de la délicatesse des ouvrages, qui exige la loupe
pour en apprécier tout le fini. nous y avons remarqué
quelques défauts.

Sa matière à peu près douteux, est tirée des mines du Pays,
dont les Cidevants Seigneurs de Ribeauvillé étoient
propriétaires et qui confirme celle conjecture, ce sont
les travaux des mines de ste marie, exprimés en bas relief,

Dans le Journal de 15 Juin.

Les anecdotes locales nous les rendent intéressant, le trait
de l'Histoire ancienne d'où il a été appellé le rend encore plus
curieux, avec les exemples de vertu les plus propres à nourrir
l'énergie républicaine.

C'est le combat des Horaces et des Curiaces ; c'est la mort
de Virginie et la suppression du Décemvirat ; c'est le courage
intrépide d'Horatius Coclès ; c'est Clélie qui se dérobe au tyran
Porsenna ; c'est le dévouement de Curtius qui vola au salut de sa
Patrie ; c'est la mort de Lucrèce et l'exil éternel des Rois de Rome
(combien de motifs) ; Ce n'est pas de ces sujets d'ouvrage ou monumental,
le seul que nous ayons de ce genre ! vous le savez ; le vœu
de la Convention nationale est de l'encourager, d'encourager
de propager les talens et les arts ; c'est dans cet esprit
qu'un grand nombre de vos Concitoyens, nous vous faisons nos instances
de révoquer votre arrêté du 7 nivôse par lequel vous avez ordonné que le vase
dont Auguste fera présent à la Convention pour être par la feuille
déposé au musée de Sèvres

Usage de ce vase qui contient 50 bouteilles, pareil avec ceux
de Sèvres avec cette différence qu'il n'est d'ornement que la table
il y a apparence qu'à l'emplacement de la coupe de Sèvres celle,
qui est un des meilleurs ouvrages de Gravelot, on y substitue un magnifique
Vase gobelet suspendu à une anse, qui a été trouvé dans le même

99/13:

Antwort der Herren Karpff, Billing und Marquaire auf die Forderung der Departement-Verwaltung

Colmar le 24 ventose

C. adm. (=Citoyens Administrateurs).

Le retard que nous avon mis à vous donner la description du vase de vermeil trouvé à Ribeauvillé, provient de la difficulté ou plustôt de l'impuissance où nous sommes de décrire toutes les parties et tous les ouvrages de ce vase dans les termes techniques, qui nous sont étrangers; mais le rapport allemand projetté par le C.^{en} Billing l'un de nous et que nous mettons sous vos yeux, vous prouve que nous nous sommes occupés.

Nous nous bornerons donc à vous observer que le vase dont s'agit est un chef d'oeuvre, un vrai monument des arts qui mérite d'être conservé comme tel, et surtout sous le rapport des anecdotes tant anciennes que le locales qu'il nous transmet.

L'elegance de la forme frappe d'abord les yeux; après quoi l'on est ravi de la délicatesse des ouvrages, qui exige la loupe pour en appercevoir tout la fini. Nous n'y avons remarqué aucuns défauts.

La matière à n'en aps douter, est tirée des mines du Pays, dont les cidevants seigneurs de Ribeauvillé étoient propriétaires et cequi confirme cette conjecture, ce sont les travaux des mines de Ste. Marie, exprimés en bas relief dans le costume du 16. siècle.

Si ces anecdotes locales nous les rendent interessant, les traits de l'histoire ancienne dont il nous rapelle la mémoire, sont précieux par les exemples de vertu les plus propre à nourir l'Energie republicaine.

C'est le combat des Horaces et des Curiaces; C'est la mort de Virginie et la suppression du décemvirat, c'est le courage intrépide d'Horacius, c'est Clelie qui se dérobe au tyran Porsenna, c'est la dévouement de Mutius Scevola au salut de sa patrie; c'est la mort de Lucrece et l'extinction des Rois de Rome.

Combien de motifs, C.^{en} adm.:

de nous conserver ce monument, le seul que nous ayons de ce genre! Vous le savez, le voeux de la Convention nationale est de conserver, d'encourager, de propager les sciences et les arts; c'est dans cet esprit qu'au nom de nos Voncitoyens, nous vous faisons nos instances de révoquer votre arreté du 7 nivose, en ordonnant que le vase dont s'agit sera conservé dans le département pour être par la suitte déposé au musée de Colmar.

L'usage de ce vase qui contient 5 chopines, paroit avoir été de servir aux festins ou il faisoit l'ornement de la table. Il y a apparence qu'on l'emplissoit du bon vin de Ribeauvillé, qui est un de nos meilleurs vignobles, et qu'on y puisoit au moyen d'un gobelet suspendu à une anse, qui a été trouvé dans le même lieu, et qui est de la capacité d'une demie chopine.

La poignée du gobelet est terminée par un pommeau ouvregé à jour, dans lequel se trouve un dé, qui à en juger par les moeurs de ce temps servit à tirer au fort, combien de coups il fallait boire. Le tout pèse 23 marcs, 2 onces, 4 gros.

Salut et fraternité

vos Commissaires
Signé Karpff dit Casimir, Billing
et Marquaire

Übersetzung des Briefes:

Die Verzögerung, mit der wir Ihnen die Beschreibung des silbervergoldeten Pokals geben, der in Rappoltsweiler gefunden worden war, ist bedingt durch die Schwierigkeit oder vielmehr die Unfähigkeit unsererseits, alle Teile und Arbeiten dieses Pokals in den technischen Termini zu beschreiben, die uns nicht geläufig sind; aber der deutsche Bericht, den Bürger Billing, einer von uns, entwarf, und den wir Ihnen hier vorlegen, beweist, wie sehr wir uns damit beschäftigt haben.

Wir beschränken uns deshalb darauf, Sie darauf aufmerksam zu machen, daß der Pokal, um den es sich hier handelt, ein Meisterwerk ist, ein echtes Kunstdenkmal, das es verdient, als solches erhalten zu werden, und vor allem auch wegen der Darstellungen sowohl antiker als auch lokaler Lege-

benheiten, die er uns überliefert.

Zunächst sticht seine elegante Form ins Auge, dann ist man hingerissen von der Geschicklichkeit der Ausführung, die eine Lupe erfordert, wollte man alle Feinheiten wahrnehmen: wir haben keinen Makel entdeckt.

Das Material stammt ohne Zweifel aus den Bergwerken des Landes, das die ehemaligen Herren von Rappoltstein in Besitz hatten, und was die Vermutung verstärkt, das sind die Bergwerksarbeiten von Markirch, die in der Tracht des 16. Jahrhunderts im Relief dargestellt sind.

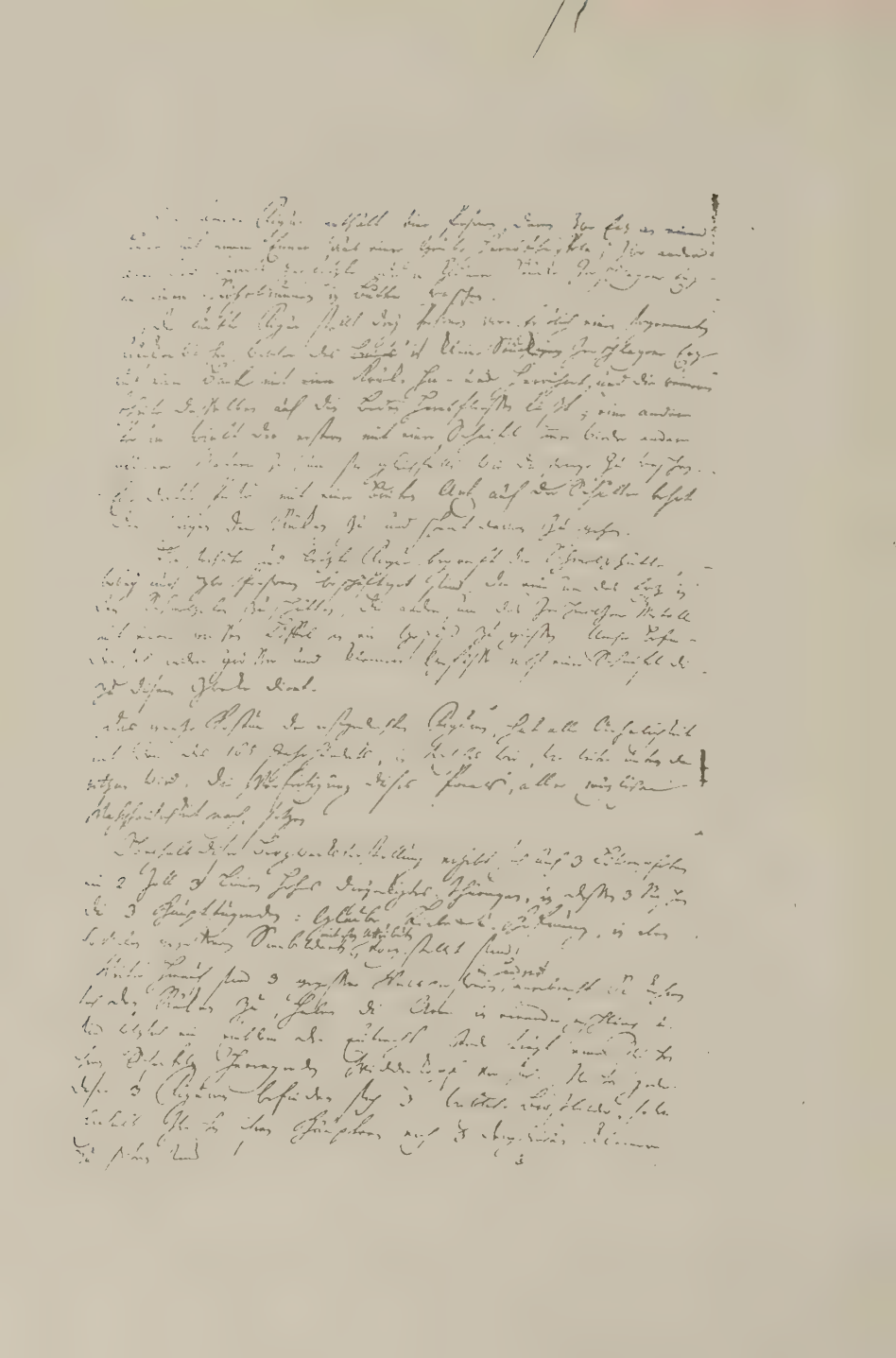
Wenn diese lokalen Geschichten uns den Pokal interessant machen, dann ist er uns ganz besonders wertvoll durch die Darstellungen aus der Geschichte der Antike, die Beispiele von Tugend zeigen, die gerade dazu geeignet sind, die republikanische Energie zu nähren.

Diese Darstellungen sind der Kampf der Horatier und Curatier, der Tod der Virginia und die Aufhebung des Decemvirats, der unerschrockene Mut des Horatius Cocles, Cloelia, die dem Tyrannen entflieht, die Aufopferung des Mutius Scaevola für sein Vaterland, der Tod der Lucretia und die Vernichtung der römischen Könige.

Wieviele Motive, citoyens administrateurs, um uns dieses Monument zu erhalten, das einzige seiner Art, das wir besitzen. Wie sie wissen, ist das Versprechen des Nationalkonvents, die Wissenschaft und die Kunst zu erhalten, zu fördern und zu verbreiten; in diesem Geiste richten wir im Namen unserer Mitbürger unsere Bitte an Sie, Ihre Verfügung vom 7.Nivose zurückzunehmen und anzuordnen, daß der Pokal im Departement verbleibe, um dann später in das Museum von Colmar gebracht zu werden.

Der Pokal, der 5 Schoppen faßt, diente wohl bei Festmählern als Tischdekoration. Es hat den Anschein, daß man ihn mit gutem Rappoltsweiler Wein, der zu unseren besten Reben gehört, füllte, und daß man mit Hilfe eines an einem Henkel hängenden Bechers, der am gleichen Ort gefunden worden war, und der 1/2 Schoppen faßt, daraus schöpfte.

Den Griff des Bechers bildet ein Knauf, à`jour gearbeitet, in dem sich ein Würfel befindet, der, nach den Sitten der Zeit zu urteilen, dazu diente, auszulosen, wieviel Schluck man trinken mußte. Das Ganze wiegt 23 Mark, 2 Lot, 4 Gran.



3. Porta cadit vulso sua pellit Horatius hostem,
Atque suos victor per vada fervа redit.

Fortitudo ist Romulus Cocles, welcher in den Krieg, in der
die Tuscaner, sich der Stadt Rom bemächtigen und sie be-
zwingen wollten, die Brücke, einen Steg, worüber sie
ziehen mußten, abhauen ließ, damit sie nicht hinüber
kommen könnten, da er sich ganz allein an sie setzte. Die
Römer hatten, da die Brücke ganz abgehauen, auf seinen Befehl
die Brücke wieder aufgebauet, und sind glücklich hinüber
gekommen.

4. Fortis equo patrium trajecit Clelia flumen,
Fortuna audet casti quippe juvenis amor.

Clelia, eine Römische Jungfrau, wurde
mit noch 9 andern Jungfrauen, als Geisel, von den Römern
an den Porsenna geschickt, damit dieser Friede
ab, wie sie Rom belagerte. Clelia, weil sie der Römischen
Freiheit und der Tugend sehr ergeben war, machte mit
Porsenna sich davon, und kam glücklich
durch den Fluß Tiber, und setzte sie in Sicherheit.

5. Errores portet se dum Scævola pœnas
Sumit, amicitiam jugit in urbe novam.

Porsenna, der die Römische Freiheit unterdrücken wollte,
kam vor die Stadt, um sie zu belagern. Mucius Scævola
ging heimlich in das Lager, um ihn zu tödten, aber
tödtete aus Irrthum seinen Secretair.

6. Servavit castam vitiata Lucretia mentem,
Cæsum virtus regibus illa fuit.

Tarquinius Sextus, der Sohn des Königs Tarquinius Superbus, vergewaltigte
die Lucretia, die Gemahlin des Collatinus, welche sich selbst
tödtete.

Tarquinius Superbus, der 7te König zu Rom, wurde wegen
seiner Grausamkeit, da er unter andern auch den Servius Tullius
in Gefängniß gesetzt, und seine Tochter Julia mit
seinem Sohne Tullius verheirathet hatte, vom Brutus
und andern Römern, weil sie ihn nicht mehr leiden konnten,
verjagt.

Der Leib der oberste Rang der Sonne, der sich bei der Erde mit ungeheurer Schnelligkeit um seine Achse dreht und dabei Licht und Wärme über alle Planeten verbreitet.

1. Bellua invicta Leo Nemeae fera saepe necatus
Post reliqui Alcidae succubuere neci.

Herkules schießt in der Nemäischen Wälder einen großen Löwen, der seinen Leib gegen seine Pfeile deckt und endlich durch einen Keulenschlag fällt.

2. Spretis pestibus rapidos Erebi terrifidos agmes
Ianitor crepitos corripuit canis ore.

Herkules schießt mit seinen Pfeilen die Höllenhunde.

3. Oppetit Herculeo Caucus robustus in antro,
Ad sua quem avulso trascerat antra gena.

Herkules erschießt mit seinen Pfeilen den Räuber Cacus, der in seinen Höhlen mit gebrannten Kinder gemischt, und mit dem Gesicht in seine Höhle steckt.

4. Praeda Dianae fera perfecta celebris
Terribili mactat Cerva sagitta puer.

Herkules tötet die große Hirschkuh der Diana in der Arkadischen Wüste.

5. Herculeo praemota gaces Achelois lacerto
Mobilia cornua nec protinere potest.

Herkules überwindet den Acheloischen Strom.

6. Viribus evulsos truncos tellure volutat
Nomas atque Cloti monumenta ferit.

Herkules tötet die Räuber Nessus. Cacus [illegible].

Bibliothèque Municipale de Colmar
Mss. 99/14

Beschreibung des Rappoltsteinischen Pocals

An dem untersten Umfange des Fußes desselben sind allerhand Zierrathen angebracht zwischen welchen sechs emaillirter geblümter Knöpfe szehen.

Dann folgt der zweyt-schmalere Unfang mit den Vorstellungen der Arbeiten im Markirchischen Bergwerke in sechs Fächern.

Die erste Figur stellt zween Bergleute vor, deren einer das Erz aus dem Schacht mit einam Hammer und Hauer losschlägt; der andere thut das nämliche mit der linken Hand, und mit der rechten legt er die abgeschlagenen Stücke in eine Narte (?), wonebon noch viele abgeschlagene Stücke liegen.

Die zwote Figur hat fünf Personen. Die erste mit einer Glücksruthe in der Hand, um das verborgene Metall damit zu entdecken; die zweyte einen Menschen, der auf einem Läufer (vierrädiger Karren) das Erz aus dem Schacht auf einen großen Haufen heraus- und zusammenführt, worauf ein Besen und eine Schaufel geschrenkt hingelegt ist. Die dritte einen Mann der ebenfalls auf einem Stoßkarren Metall zu erstgedachtem Haufen hinschiebt; die vierte hat einen großen Haufen Erz vor sich liegen, und sammelt davon mit einer zugespitzten Breithaue in einer Narte, um es auf dem daneben liegenden Stoßkarren weiter zu führen. Eine kleinere Figur trägt aus einer Erzgrube einen länglichten Korb an einer Stange auf der Achse.

Die dritte Figur begreift drey

Mannspersonen unter einem Schuppen, um einen Tisch her sitzend, welche Erz mit Hämmern kleinschlagen und es also scheidten. Unter dem Tisch befindet sich ein länglichtes Gefäß, worin das gute Erz gethan wird, die Schlacken aber werden nebenbei geworfen, weshalb sie häufig umher liegen.

Die weitere Figur enthält vier Personen, deren zwo Erz an einem Zuge mit einem Eimer aus einer Grube heraufhaspeln; zwo andere aber das bereits zersetzte oder in kleinen Stücken zerschlagene Erz an einem Röhrbrunnen in Butten waschen.

Die fünfte Figur stellt drey Personen vor. Erstlich einen sogenannten Krukenwäscher, welcher das in kleine Stücke zerschlagene Erz auf einer Bank mit einer Kruke hin- und herrührt, und die reineren Theile desselben auf den Boden herab fließen läßt; eine andere Person wirft der ersten mit einer Schaufel immer wieder andere gröbere Materie zu, um sie gleichfalls wie die vorige zu waschen. Eine dritte Person mit einer breiten Axt auf der Schulter kehrt den vorigen den Rükken zu und scheint davon zu gehen.

Die sechste und letzte Figur begreift die Schmelzhütte, wobey nur zwo Personen beschäftigt sind, die eine um das Erz in den Schmelzofen zu schütten, die andere um das zerschmolzene Metall mit einem großen Löffel in ein Gefäß zu gießen. Umher befinden sich andere größere und kleinere Gefäße nebst einer Schaufel die zu diesem Zwecke dient.

Das ganze Kostüm der erstgedachten Figuren hat alle Aehnlichkeiten mit dem des 16 ten Jahrhunderts, in welches wir, wie weiter unten dargethan wird, die Verfertigung dieses Pocals, allen

möglichen Wahrscheinlichkeiten nach, setzen.

Oberhalb dieser Bergwerksvorstellungen erhebt sich auf drei Löwenpfoten ein 2 Zoll 3 Linien hohes dreyeckigtes Thürmgen, in dessen 3 Nischen die 3 Haupttugenden: Glaube, Liebe und Hoffnung in eben so vielen gegossenen Sinnbildern mit ihren Attributen, vorgestellt sind.

Weiter hinauf sind drey gegossene Weibspersonen im Handgriff angebracht. Sie kehren sich den Rücken zu, haben die Arme in einender geschlungen und sind folglich ein Emblem der Eintracht Jede trägt einen zwischen ihren Schenkeln heragenden Widderkopf vor sich. Zwischen jeder dieser 3 Figuren befinden sich 3 weibliche Brustbilder, so wie oberhalb zwischen ihren Häuptern noch drei dergleichen kleineren zu sehen sind.

Sodann folgt ein dichter 8 Linien breiter Rand mit mancherley Zierrathen und 3 emaillirt-geblümten Knöpfen nebst 3 hervorstehenden Köpfen, nämlich einer eines Greisen, die zween andern von Weibspersonen, nebst 6 unter den Zierrathen angebrachten Widderköpfen.

Oberhalb stehen unter der größten Breite des Bechers 3 Satyren, welche den Pokal mit aufgehobenen Armen, auf ihren Schultern tragen. Unter dessen Rande trift man wieder mancherley Zierrathen von Laubwerk an.

Um die ..... herum stehen 6 Fächer, jedes 1 Zoll 9 Linien hoch und 2 Zoll 1o Linien breit. Jedes Fach oder Feld ist von dem anderen mit einer dünnen Säule mit Satyrsköpfen abgesondert.

Über jeder dieser 6 Vorstellungen liest man auf einem kleinen länglichten emaillirten

Vierecke den Inhalt derselben in einem lateinischen Distichon.

1. Subjiciunt Fratres Romanis fortiter Albam
   Tergemini, quorum fama perire nequit.

Kampf der 3 Gebrüder Horatier gegen eben so viele Gebrüder unter den Albanern, Curatier genannt, damit diejenige Parthey so die Oberhand behielt, die Oberherrschaft über die unterliegende behaupten sollte. Die Entfernung ist mit Zuschauern angefüllt.

2. Vi rapit ingenuam Venere inflammante Tribunus
   At pius hanc liberat ense pater.

Geschichte der Virginia, des römischen Tribuns Virginius Tochter, welche der Decemvir Appius Claudius liebgewonnen und fälschlich vorgeben ließ: sie wäre als eine Sclavin in seinem Hause geboren; ihm aber gestolen und von der Gattin des Virginius als ihr Kind untergeschoben worden; daher man sie auch dem Appius zusprach; ihr Vater Virginius aber erstach sie um sie von dieser Schande zu befreyen.

3. Ponte cadit vulso dum pellit Horatius hostem,
   Adque suos victor per vada forva redit.

Heldenthat des Horatius Cocles, welcher in dem Kriege wider Porsenna, sich des Berges Janiculum bemeistert und sich dadurch über die dortige hölzerne Brücke einem ..... geöffnet hatte, die Feinde ganz allein aufgehalten, bis der hinter ihm befindliche Theil derBrücke, auf seinen Befehl abgeworfen war und sie sich also zurückziehen mußten.

4. Fortis equo patrium trajecit Chlaelia flumen,
   Tantus erat casti quippe pudoris amor.

Geschichte der Chlälia, eines römischen Frauenzimmers, welches eine von den Geißeln war, die dem Porsenna gegeben worden , als er, um die Familie des Tarquinius wieder auf den Thron zu ....., Rom

belagerte. Chlälia machte sich des Nachts heimlich aus des Porsenna Lager und setzte mit ihren Gespielinnen zu Pferd über den Tyber. Ob sie nun gleich dem Porsenna wieder zugeschickt worden, schenkt er ihr und ihren Freundinnen, wegen ihres Heldenmuths die Freyheit.

5. Erroris fortes de se dum Scaevola poenas
   Sumit, amicitiam jugit in urbe novam.

Schilderung von des Mutius Scävola unternommenen Ermordung des Porsenna und seiner stoischen Aufführung in freywilliger Verbrennung seiner rechten Hand bey des verfehlten Streichs.

6. Servavit castam vitiata Lucretia mentem,
   Exilium virtus regibus illa tulit.

Begebenheit der keuschen Lucretia, welche um den ihrer Tugend von Sextus Tarquinius angethanen Schimpf zu rächen, sich selbst ermordet.

Oberhalb dieser Inschriften befinden sich 17 Wappenschilder von fürstlichen, gräflichen und anderen mit dem Rappoltsteinischen Hause in Verbindung gestandenen Familien. Zum Bsp. Würtemberg, Hanau-Lichtenberg, Lothringen, Pfalz usw.

Sodann folgt der oberste Rand des Pocals, der so wie der unterste mit manichfaltigen Zierrathen ausgeschmückt ist. Eben dieses gilt auch von dem äußersten Rande des Deckels zu diesem Trinkgeschirre. Um dessen Umfang befinden sich 6 runde Schilder, der Durchschnitt eines jeden enthält 3 Zoll 5 Linien, und in jedem derselben ein Sinnbild der vornehmsten Arbeiten des Hercules, mit unterhalb angebrachten lateinischen Inschriften in Versen:

1. Belua vasta Leo Nemeae sub rupere necatur
   Post reliqui Alcidae succubuere neci.

Hercules zerreißt in dem Nemäischen Walde einen großen Löwen. Zu seinen Füßen liegt sein Streitkolben. In einiger Entfernung schält er demselben die Haut ab.

2. Sponte petit rapidos Erebi tirinthis amnes
   Janitor erepta coniuge caesus obit.

Hercules bezwingt mit seiner Keule den dreyköpfigen Cerberus.

3. Oppetit Herculeo Cacus reboante juveneo
   Ad sua quem averso traxerat antra gradu

Hercules erschlägt mit seiner Keule den Straßenräuber Cacus, der ihm seine aus Africa mitgebrachten Rinder geraubt, und mit ihrem Schwanze in seine Höhle gezogen hatte.

4. Proelia Lernae tibi perficienda colubri
   Tirinthi minime fortia corda pavet.

Hercules bringt den großen siebenköpfigen Drachen in dem Lernäischen Moraste um.

5. Herculeo praemente jaces Acheleo lacerto
   Mutate formae nec profuere tibi.

Hercules überwindet Achelous seinen Nebenbuhler

6. Viribus evulsas manuum tellure columnas
   Nominis aeterni Con (?) monumenta ponit

Hercules trägt die Säulen von Cadix davon.

Über diesen Vorstellungen erhebt sich ein sechseckigtes Thürmgen, worin ein Harfenschläger auf einem Stuhle sitzend, auf seinem Instrument spielt. Um den Rand des Thürmgens stehen die Worte: "Lobet Got von Herczen, lobsinget ihm mit Harpfen, Lauden, dan sein ist allein die Eher."

Oberhalb dieses Thürmgens ist eine kleine Weltkugel mit dem Thierkreise. Auf dieser kugel ruht auf einer Muschel ein springendes Pferd mit einem nackten Frauenzimmer, das mit ihrer lin-

ken Hand sich das Gesicht bedeckt, mit der rechten aber sich an den Halse des Pferdes hält.

Zum Gebrauch dieses Pocals dient ein ebenfalls silberner vergüldter Becher mit einer Handhabe und Stiel, an deren Ende sich in einem durchsichtigen Knopf ein Würfel befindet, welchen man umher schüttelte um zu sehen wie viel Augen man geworfen habe, denn eben so viele mal durfte man den Becher aus dem Pocal füllen und austrinken.

Der Ursprung und Gebrauch des Pocals war aller Vermuthung nach folgender:

Die vornehmen Dynasten von Rappoltstein waren Eigenthümer der Silberbergwerke im Markircher- oder Leberthale. Die Ausbeute derselben war im 16 ten Jahrhundert außerordentlich ergiebig. Vom Jahr 1528 bis 1550 wurde in keinem Jahre unter siebenthalb tausend Mark Silbers gemacht. In den Jahren 1530 und 1539 hat man Stück gediegenes Silbers, jedes um 3 Centneren gehauen, welches so weiß und so rein war, daß es von Goldschmieden und Münzern, größtentheils ohne alles Feuer verarbeitet werden konnte. Um diese Zeit nun scheint der Pocal verfertigt worden zu seyn und zwar aus dem Silber der erstgedachten Silbergruben, zum Gebrauch der damaligen Landesherrschaft, den Herren oder Grafen von Rappoltstein. Diese hielten zu Rappoltsweiler eine prächtige Hofstatt, hatten viele Edelleute in ihren Diensten, zählten eine große Menge Vasallen aus den vornehmsten adelichen Häusern des Elsasses, welche sich öfters an dem rappoltsteinischen Hof aufhielten, standen mit den angesehensten Fürstlichen und Gräflichen Familien in Verbindung; daher sichs nicht zu verwundern ist, wenn fast täglich die kostbarsten Pankete an diesem Hofe gehalten worden

sind.

Bey diesen feyerlichen Zusammenkünften, wurde unser Pocal gewiß nicht im Silber Schranke gelassen, sondern zur Schau und Zierde mitten auf die Festtafel hingesetzt, und unter frohem Scherz und Saitenspiele daraus getrunken; nicht aber mit Erhebung desselben an den Mund, sondern mit dem daneben liegenden kleineren Stielbecher, welchen zuvor, wie bereits angezeigt worden jeder, an den entweder die Reihe oder die Lust zu trinken kam, schütteln mußte, um aus den Augen des Würfels abzunehmen, wie viel oder wie wenig ..... er zu sich nehmen durfte.

Glaublich ist auch daß die hohen Gäste bisweilen auf die Gesundheit der an dem Pocal durch die Wappen bezeichneten Anverwandten der Rappoltsteinischen Häuser angetrunken haben.

Weil endlich die Herren von Rappoltstein die b..... der Elsässischen Musicanten waren, daher alle Jahre der sogenannte Pfeifertag an ihrem Hofe gefeyert wurde, wobey alle Ober--elsässischen Spielleute unter Anführung ihres Königs als Stellvertreters der gräflichen Herrschaft, ihre Gerichtsversammlung hielten, so geschah es daß dieser Pocal bei Gastierung dieser Pfeifergesellschaft in einem Saal des gräflichen Schlosses, auf ihren Tisch hingestellt wurde, um jeden Anwesenden mit einem Ehren- und Freudentrunk daraus zu ergötzen.

Die ganze Höhe des Pocals enthält 2 Schuhe 3 Zoll und 1o Linien, die Höhe desselben ohne den Deckel 1 Schuh 7 Zoll. Die Breite des Fußes im Durchschnitt genommen 6 Z. 6 Lin. Der Durchschnitt des Bechers - 7 Z. 4 L.

Seine Tiefe - 6 Z. 6 L.
Die Höhe des Deckels 9 Z. 2 L.
Dessen Breite im Durchschnitt 8 Z. 3 L.
Der Becher samt Deckel wiegt 22 Mark 5 Loth, 4 Gran
der kleinere Stielbecher samt dem Stiel 5 Loth

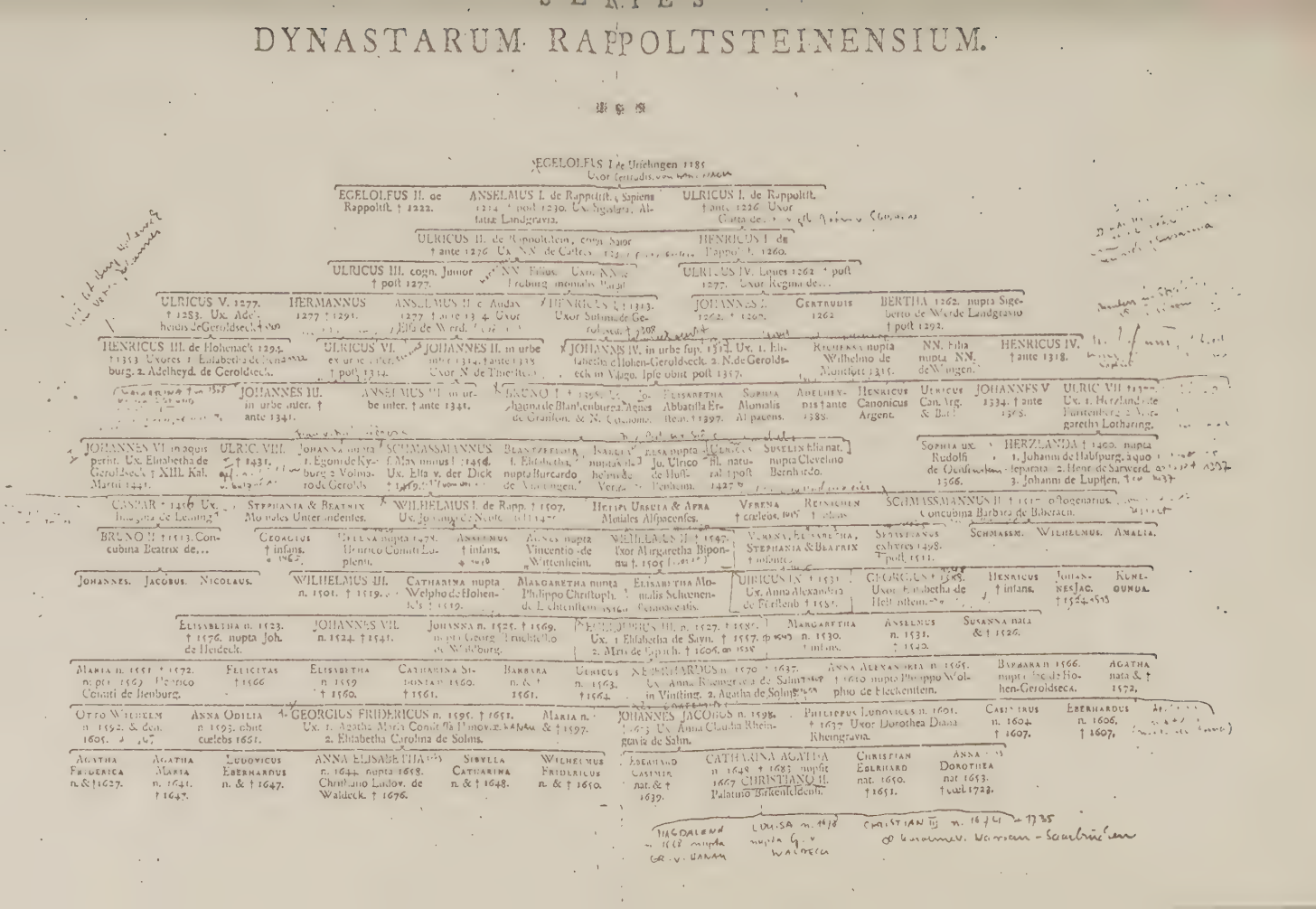
Dokument 7

Ahnentafel für Anna Maria Gräfin von
Solms, geb. Hohengeroldseck und Sulz,
Enkelin des Egenolph von Rappoltstein.
Diese schließt eine 32 stellige Ahnenprobe
für Egenolph mit ein;
aus dem Straßburger Stadtarchiv Serie VI 395/3

Dokument 8

Stammtafel des Hauses Rappoltstein;
aus: Schöpflin, Alsatia Illustrata, zu S.629

DYNASTARUM RAPPOLTSTEINENSIUM.



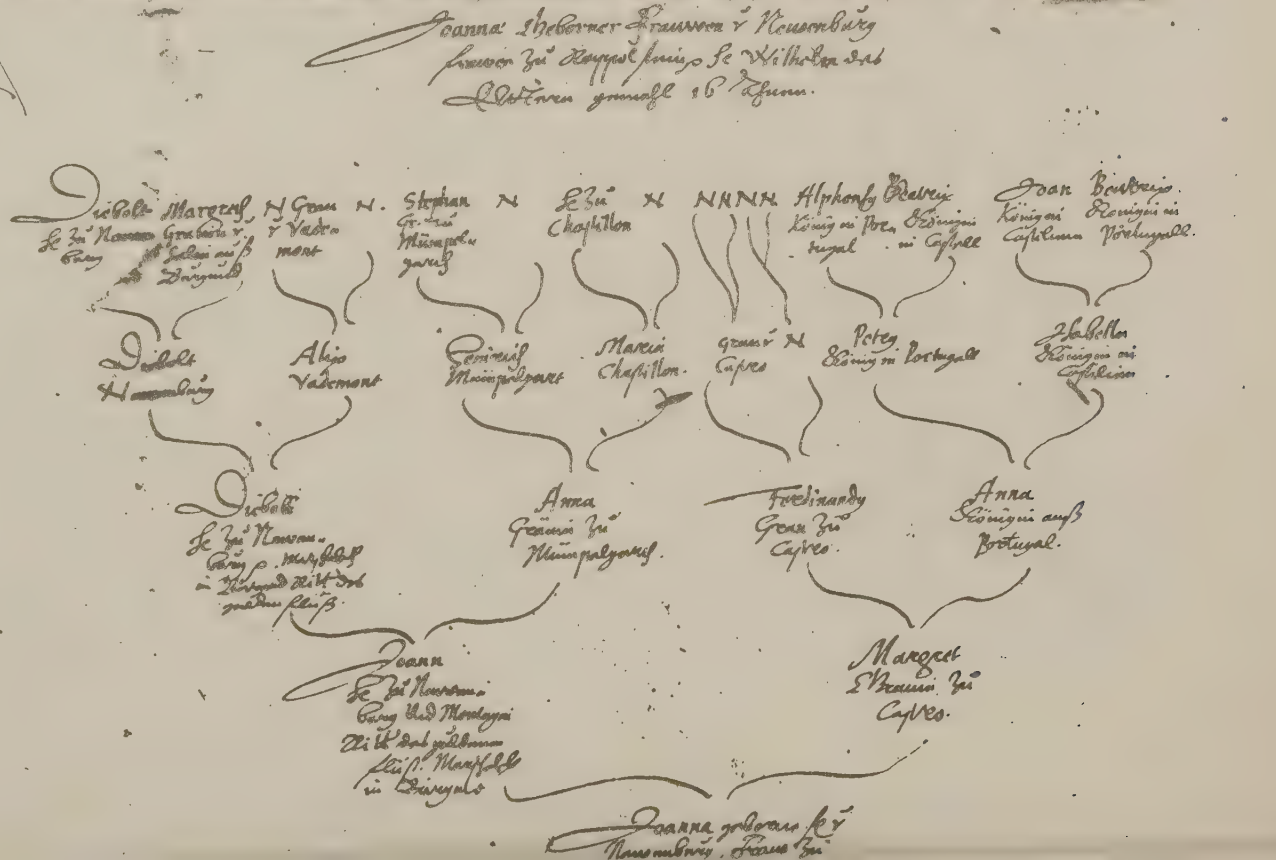
Dokument 9

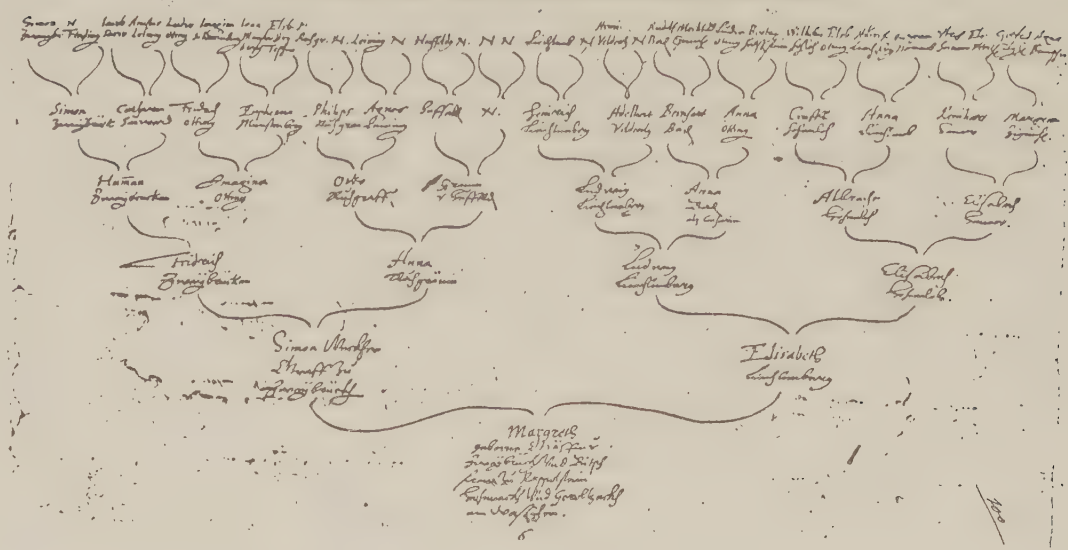
Ahnentafeln
aus: Archives Départementales du Haut-Rhin, Colmar ("Varia Rappoltstein" E 1038)

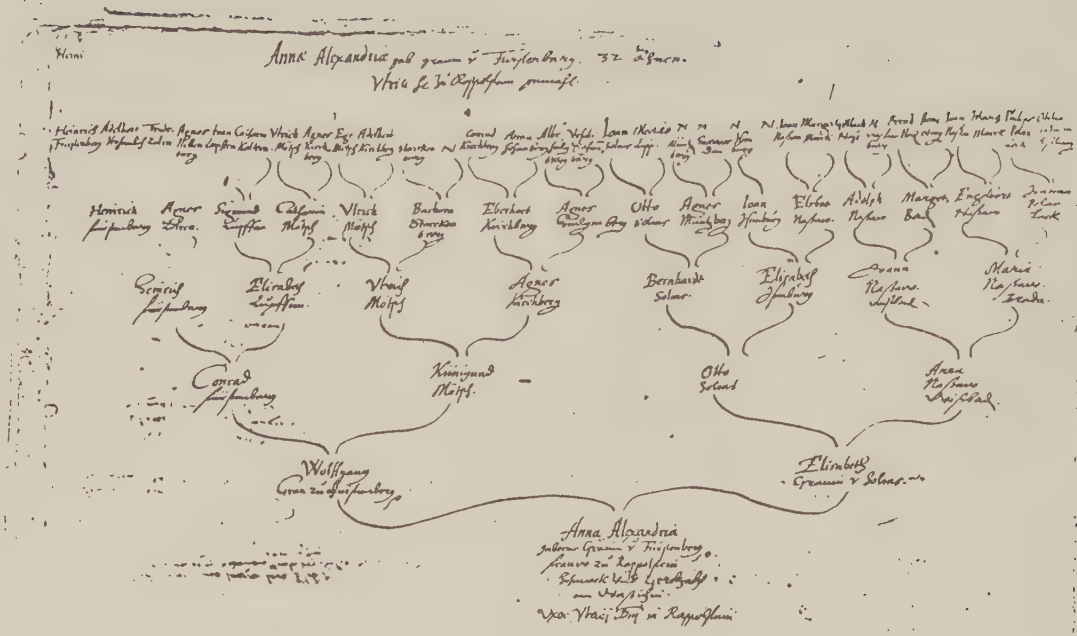
1. Johanna von Neuenburg, Frau Wilhelms I. von Rappoltstein

2. Margarete von Zweibrücken-Bitsch, Frau Wilhelms II. von Rappoltstein

3. Anna Alexandria von Fürstenberg, Mutter Egenolphs von Rappoltstein


Joanna Eberharter Frauwen v Neuenburg
Diebolt
Marggraf
N Graf v Vaudemont
N.
Stephan
N
N
N N N N
Alphons
Petro
Joan
Diebolt
Alio Vademont
Marcia Chastillon.
Graf N
Petro
Diebolt
Anna
Ferdinandy
Anna
Joann
Margret
Joanna


MARGARETE VON ZWEIBRÜCKEN-BITSCH
Simon
Caspar
Friedr.
Euphem.
Philips
Agnes
Hasfeld
N.
N.
N.
Friedrich
Adelbert
Bernhard
Anna
Claudia
Hanna
Leonhard
Margaretha
Hanna
Otto
Ludwig
Anna
Adelheid
Elisabeth
Simon
Margareth


Anna Alexandria geb. Gravin v. Tirolsberg. 32 Kinder.
Vtrici de Rappoltstein comitis.
Henricus Comes Tirolsberg
Agnes Comitissa Tirolsberg
Sigismund Comes Tirolsberg
Catharina Comitissa Moltz
Vlricus Comes Moltz
Barbara Comitissa Moltz
Eberhard Comes Kirchberg
Agnes Comitissa Kirchberg
Otto Comes Solmar
Agnes Comitissa Wittgenstein
Joan Comitissa Hanaw
Elsbet Comitissa Nassaw
Adelgh Comitissa Nassaw
Margret Comitissa Bar
Engelbert Comes Nassaw
Maria Comitissa Nassaw Leck
Henricus Comes Tirolsberg
Elisabeth Comitissa Tirolsberg
Vlricus Comes Moltz
Agnes Comitissa Kirchberg
Bernhardt Comes Solmar
Elisabeth Comitissa Tirolsberg
Anna Comitissa Nassaw Wisbad
Conrad Comes Tirolsberg
Kunigund Comitissa Moltz
Otto Comes Solmar
Anna Comitissa Nassaw Wisbad
Wolffgang Comes Tirolsberg
Elisabeth Comitissa Solmar
Anna Alexandria
Vxor Vtrici Comitis in Rappoltstein

Dokument 1o

Auszüge aus einer Genealogie der
Herren von Rappoltstein;
aus der Bibliothèque Municipale
de Colmar, Mss. 6o-62

Bibliothèque Municipale de Colmar
Mss.60

Genealogie der Herren von Rappoltstein

Buch 1 der genealogischen Ableitung, mit der bewiesen wird, daß der Graf von Rappoltstein durch alle sechzehn seiner Ururgroßväter und Ururgroßmütter in weiblicher Abfolge von Karl dem Großen abstammt, dem Römischen Kaiser, König von Frankreich etc., Gründer des Westreichs, als dem erlauchtesten Ursprung allen höchsten Adels von Europa.

Mss. 60

LIVRE I

DE LA DEDUCTION GENEALOGIQUE.
AUQUEL EST PROUVE
QUE
MONSEIGNEUR
LE COMTE DE RIBAUPIERRE
DESCEND
PAR TOUS SES SEIZE TRISAYEULS ET
TRISAYEULLES
EN DESCENTE FEMININE
DE
CHARLES LE GRAND,
EMPEREUR DES ROMAINS, ROY DE FRANCE, &
FONDATEUR DE L'EMPIRE DE L'OCCIDENT.
COMME
DE LA PLUS ILLUSTRE ORIGINE
DE TOUTE LA PLUS HAUTE
NOBLESSE
DE L'EUROPE.

PREMIERE PARTIE.

CONTENANT

LES DEDUCTIONS DE DITE DESCENTE

DU ISTE PATERNEL

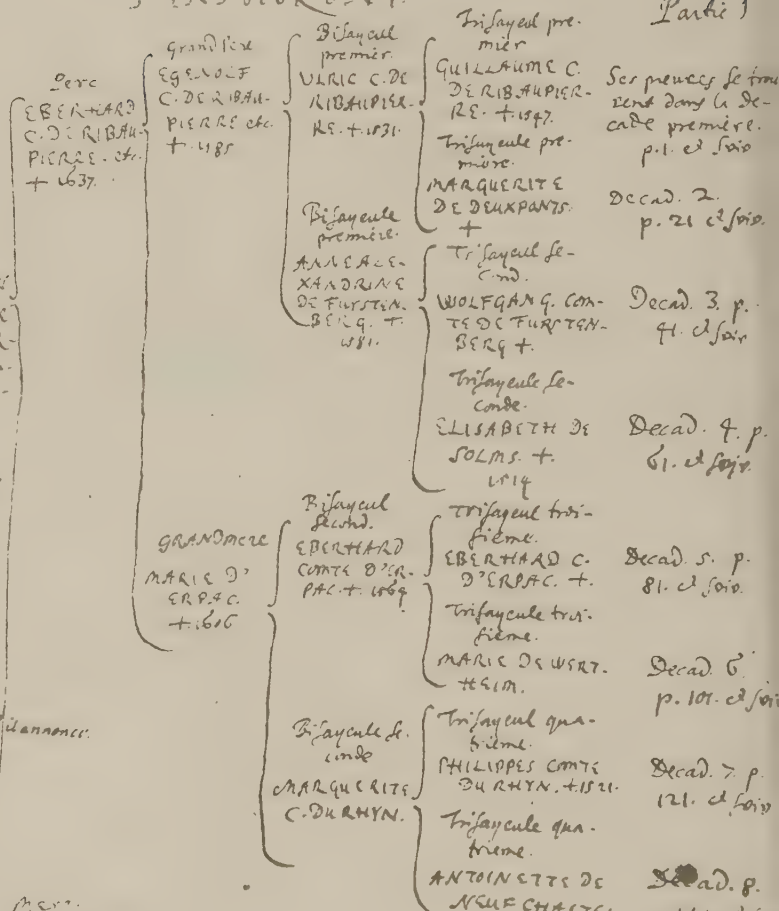
DE

MONSEIGNEUR

LE COMTE DE RIBAUPIERRE.

TABLE GENERALE,
POUR MONSTRER LES XII.
TRISAYEULS ET TRISAY-
EULES DE CHASCUN
DES CY DEDUICTS
S'ENSUIVRONT.

Partie 1



Decad. 1. p. 1. et suiv.

Ses preuves se trouvent dans la decade premiere.

Decad. 2. p. 21 et suiv.

Decad. 3. p. 41. et suiv.

Decad. 4. p. 61. et suiv.

Decad. 5. p. 81. et suiv.

Decad. 6. p. 101. et suiv.

Decad. 7. p. 121. et suiv.

Decad. 8. p. 141. et suiv.

Doubles ancestres et les deductions se trouveront dans la seconde partie contenant le côté maternel.

CHARLES LE GRAND Empereur. Roy de France. † 814
Sa femme Hildegard f. de Hildebrand Duc de Souabe. † 783

Louis le Debonnaire Empereur, Roy de France. † 840
Sa femme Ermengard f. de Ingran Duc de Hasbain. † 818

Louis le grand Roy d'Allemagne
Sa femme Hildegard Duchesse de Suevelingue
Hildegard d'Allemagne.
Son mari Otton le grand Duc de Soyon. † 914

Henry l'oiseleur, Empereur. † 936
Sa femme Mahaut f. de Thierry C. de Wettin.

Henry de Soyon Duc de Bavieres. † 955
Sa femme Judith f. d'Arnoul D. de Baviere.

Bayern

Ernest Marq. de Soyon. † 1006
Sa femme Gysle

Ludolf Marq. de Soyon. ou Sigfrid.
† 1038

Sigfrid Comte de Northeim.

Otton C. de Northeim. † 1083
Sa femme Cunisse.

Ste de Northeim.
Son mari Thierry C. de Wettin

Conrad Marq. de Misne. † 1
Sa femme f. de Ferry ? de

Dietrich C. Rochlitz. † 1190

Agnes, de Rochlitz, ou Alix
Son mari Berthold 4. Duc de Meranie. † 1204

Hedwig de Meranie Surnomm. Sainte. † 1243.
Son mari Henry à la barbe Duc de Silesie. † 1238

Henry 2. Duc d'Urakislaw. † 1241.
Sa femme, fille f. du Roy de Boheme.

Boleslas le Chauve Duc de Lignitz † 1278.
Sa femme Hedwig f. de Henry prince d'Anhalt. † 1275

de l'autre côté.

46

Agnes de Ligni?
Son mari Ulric C. de Wirtenberg †1265

Württemberg
Baden

Eberhard C. de Wirtenberg. †. 1323
Sa femme Irmengard f. de Raoul M. de Baden

Adelheid de Wirtenberg.
Son mari Crafft Comte de Hohenlohe. † 1359

Adelheid de Hohenlohe. †.1359
Son mari Henry C. de Fustenberg

Henry C. de Fustenberg
Sa femme Agnes f. de Ferry, C. de Tollern.

Henry C. de Fustenberg
Sa femme Elisabeth f. de Ligfmind C. de Lupfen.

Conrad Comte de Fustenberg
Sa femme Cunigund f. d'Ulric C. de Rhefch.

MATSCH

Wolfgang Comte de Fustenberg.
Tresoyeul de chrestien. le Comte de
Ribaupierre d'à present.

Wolfgang Graf von Fürstenberg, Vater der Anna Alexandria von Fürstenberg, Frau des Ulrich von Rappoltstein und Mutter Egenolphs von Rappolstein

CHARLES LE GRAND Empereur, Roy de France. + 817.
Sa femme Hildegard f. de Hildebrand Duc de Suabe. + 783

LOUIS le Debonnaire Empereur, Roy de France. + 840.
Sa femme Ermengard f. de Ingran Duc de Hasbain. + 818

LOTHAIRE Empereur, Roy d'Italie. + 855.
Sa femme Ermengard f. de Hugues le Coüard Comte d'Alsace. + 851.

LOUIS II. Empereur, Roy d'Italie. + 875.
Sa femme Engilberte f. d'Ethicon Guelfe C. d'Altorf.

Ermengard d'Italie.
Son mari Boson R. de Provence. + 887.

..... de Provence.
Son mari Rathbod Comte.

Rathbod Comte d'Arles.

Boson Comte d'Arles.
Sa Espouse.

Guillaume 1. Comte d'Arles. + après 1000
Sa femme Adelais Blanche C. d'Anjou.

Constance d'Arles.
Son mari Robert 2. Roy de France. + 1032

Adele de France.
Son mari Baudouin de la Hache, Comte de Flandres. + 1067.

Robert Comte de Flandres. surnommé le Frison. + 1071.
Sa femme Gertrud f. de Bernard D. de Saxe.

Gertrud de Flandres.
Son mari Theodoric ou Thierry C. d'Alsace et Flandr. + 1115.

Simon d'Alsace, Duc de Lorraine. + 1141.
Sa femme Gertrud Sœur de Lothaire Empereur.

Matthieu 1. Duc de Lorraine. + 1176.
Sa femme Judith f. de Ferry Duc de Suabe.

Beatrix de Lorraine. ou Berthe
Son mari Herman Marq. de Bade

32

Hermann eherd. de Bade. tuigo.
Sa femme Irmengard f. le Henry Duc. de Brunsvic.

Raoul charg. de Baden. +1248.

Herman Marg. de Baden. +1201.

Raoul le vieil charg. de Baden. +1295.
Sa femme Cunigund f. d'Otton C. d'Eberstein.

Raoul charg. de Baden +1346.
Sa femme Adelheid d'Ochsenstein.

BADEN Henry charg. de Baden. +1353.
TECK Sa femme Ursule Duchesse de Teck, ou plutôt Dlle de Lublin

Raoul le grand charg. de Bade. +1372
SPONHEIM Sa femme Mahaut f. de Jean C. de Spanheim.

Catharine de Baden.
Son mari Jean Seign. de Liechtenberg.

Louis Seign. de Liechtenberg.
Sa femme Elisabeth f. de Crafft C. de Hohenlohe

Elisabeth de Liechtenberg.
Son mari ~~Hr~~ Simon Wecker C. de Deuxponts à Bitsch.

~~Marg~~ Marguerite de Deuxponts à Bitsch.
laquelle est trisayeule de Monsign. le Comte de Ribaupierre d'à present. comme ayant été femme de Guillaume C. de Ribaupierre Trisayeul de Monseigneur.

Margareta von Zweibrücken-Bitsch, die Urgroßmutter des gegenwärtigen Grafen von Rappoltstein (Johann Jakob, 1598-1673), als Frau des Wilhelm von R., Urgroßvater desselben.

Sa femme Hildegard f. de Hildebrand Duc de Souabe. +783

Louis le Debonnaire Empereur, R. de France. +840
Sa femme Ermengard f. de Gyrom Duc de Hasbain +818.

Alpaide de Tures.
Son mari Pepon de Regnes Comte

Gontard Comte.

Eden Comte dans la Wetterave

Gebhard Comte. +910.

Gerbergue
Son mari Arnoul Duc de Bavières. +937. BAYERN

Arnoul Duc de Bavières. +954

Berthold C. Palatin de Bavières. +982

Werner C. de Schiren.

Otton C. de Schiren. +1040.
Sa femme Inke ou Tuta.

Otton 2. C. de Schiren. +1079
Sa femme Hadwige.

Otton 3. C. de Schiren & de Wittelspach. +1101.
Sa femme Agnes de Lorraine. WITTELSBACH

Otton 4. C. de Schiren & de Wittelspach. +1156
Sa femme Clique C. de Cenquenfold.

Otton 5. C. de Schiren et de Wittelspach, Duc de Bavières. +118
Sa femme Agnes f. de Louis C. de Leen ou de Lor.

Sophie de Bavières ou de Wittelspach.
Son mari Poppon C. de Hennenberg.

Poppon le sage C. de Hennenberg.
Sa femme Elisabeth f. d'Albert Duc de Lyoen. +1222

Luitgard de Hennenberg
Son mari Jean Duc de Checkelburg, Docteur en Theologie.

Adelheid de Checkelburg
Son mari Gerhard C. de Hoepkin et de Schawenburg. +1291.

La suite.

Henry C. de Holstein ci de Schauenburg. + 1310
Sa femme . . . de Bronchorst.

Jean 1er C. de Holstein. + 1331.

Agnes de Holstein.
Son mari Eric 2. Duc de Saxe-Lauenburg

Elisabeth de Saxen.
Son mari Jean C. de Hoye

Jude de Hoye
Son mari Simon C. de Lippe. + 1410

cf. Ch p. 62

Mahaut ou Mathilde de Lippe
Son mari Jean ou Bernard C. de Solms

Otton Comte de Solms. + 1459
Sa femme Agnes f. de Philippe C. de Falckenstein & de Muntz

Berrard C. de Solms-Braunfels. + 1459
Sa femme Elisabeth f. de Jean C. d'Isenburg + 1471.

Otton C. de Solms-Braunfels. + 1504
Sa femme Anne f. de Jean C. de Nassau. + 1481.

Elisabeth de Solms
Son mari Wolfgang C. de Fürstenberg

Trisayeule de Monseigneur le Comte de Kirchberg
prière d'à présent.

Elisabeth von Solms, Großmutter Egenolphs von Rappoltstein

VERWANDTSCHAFT zwischen dem Markgrafen
von BADEN und dem Grafen von RAPPOLTSTEIN

Parenté

qu'il y a entre les marquis de Baden
et le Comte de Ribaupierre d'à present.

Rodolphe ch. de Baden.
Sa femme Richarde de Spanheim

Bernhard ch. de Baden.
Sa femme Anne d'Ebingue

Jacques ch. de Baden
Sa femme Catherine de Lorraine

Charles ch. de Baden
Sa femme Catherine d'Rufstide

Christofle ch. de Baden
Sa femme Odilie de Castenelebogen

Bernhard ch. de Baden
Sa femme Françoise de Lyppenburg

Christofle ch. de Baden
Sa femme Cecile de Saxe

Edouard ch. de Baden
Sa femme Marie d'Eicken

GUILLAUME et HERMANN
Freres. Marquis de Baden.

Catherine de Baden
Son mari Jean Seign. de Liechtenberg

Louis Seign. de Liechtenberg
Sa femme Elisabeth de Hohenlohe

Elisabeth de Liechtenberg
Son mari Simon Wecker C. de Zweybrucks.

Marguerite de Deuxponts.
Son mari Guillaume C. de Ribaupierre

Ulric C. de Ribaupierre
Sa femme Anne Alexandrine de Furstenberg

Egenolfe C. de Ribaupierre
Sa femme Marie d'Erpac

Eberhard C. de Ribaupierre
Sa femme Anne C. du Rhyn

IEAN JACQUES C. de Ribaupierre
d'à present.

D'une autre façon.

Engelbert C. de Nassau
Sa femme Marie de Baeda

Jean C. de Nassau
Sa femme Marie C. de Lan.

Marie de Nassau
Son mari Jean C. de Nassau

Jean C. de Nassau.
Sa femme Elisabeth de Hessen

Anne de Nassau.
Son mari Otton C. de Solms

Guillaume C. de Nassau
Sa femme Juliane de Stolberg

Elisabeth de Solms
Son mari Wolfgang C. de Fürstenberg

Guillaume C. de Nassau prince d'Orange
Sa femme Charlotte de Bourbon

Anne Alexandrine de Fürstenberg
Son mari Ulric C. de Ribaupierre

Amelie de Nassau
Son mari Frideric Casimir C. Palatin du Rhyn.

Egenolf C. de Ribaupierre
Sa femme Marie d'Urfac

FREDERIC LOUIS C. Palatin du Rhyn.

Eberhard C. de Ribaupierre
Sa femme Anne C. du Rhyn

JEAN JACQUES C. de Ribaupierre d'à present.

Dokument 11

Brief des Egenolph von Rappoltstein
an Wilhelm V. von Bayern, mit einem
Begleitschreiben an den Gesandten;
aus dem Bayerischen Hauptstaasarchiv

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
Geheimes Staatsarchiv
Kasten schwarz 14 924

Brief des Egenolph von Rappoltstein an Wilhelm V.
von Bayern

Durchleuchtiger hochgeborner Fürst gnadiger Herr
D.F.G. sein mein gevlißen underthanig Dienst ver-
mogens bevor. Demnach e.F.g. Ich newlichen Tagen
mit deroselben abgesanten underthanig zugeschrieben
und mich erpotten E.F.g. auf hievorigs gnadigs be-
geren, ettlich hanttstein+ aus meinem Berckwerck
mit aigner Pottschafft zuzeschicken. Das hab Ich
gethanem meinem zusagen demselben statt zugeben,
nit laßen konnen. Derweil Ich dann muglichs vleis
alle meine Berckwerck durchfharen laßen, damit
e.F.g. Ich das aller schonst so Itziger tzeitt
zubekhomen schicken mochtt. Hatt doch die F.dchtt.
Etzhertzog Ferdinandt zu Ostereich mein gnadigster
herr unlangst hievor ein gute antzall aus meinem
Berckwerck bekhomen. Wie dann aber mich gleich-
wol dahin bearbeit das e.F.g. Ich dis geringe, als
digen Silber und durchsichtig Rottgulden ertz,
desen Ich Jetztt in mangel stehe, nit haben mogen.
Aber von schonen Berckgewechsen und hanttsteinen,
hatt e.F.g. die nachvolgende, von wilden Salpetter,
Galmei, Glas Glantz, Plej, Kupffer, Spiesglans und
Kobaltt, auch sonsten allerlej sorten gnadig zu-
empfahen, underthanig bittendt e.F.g. wollen sich
ein solches gnadig gefallen laßen. Kontt Ich hin-
furter ettwas weitter schoner und beßer bekhomen,
wie Ich zu Gott hoff, das Berckwerck tarlichs zunehmen
werdt, und e.F.g.solches begerten, bin Ich deroseL-
ben underthanigen willen zuertzeigen Jederzteitten
erpietig.

Sovil aber das digen Silber unnd
Rottgulden ertz belangtt, Ist zu Warheitt wenig, und
was zubekhomen gewesen hatt meine liebe haußfraw E.F.

g. geliebtten gemahl meiner gnadigen frawen, neben andern zimlichen stucklin, underthanig hiemitt zugeschicktt. E.F.g. thun Ich dem almechtigen Gott guter gesuntheitt unnd mich derselben underthanig bevelhendt. Datum Gemar den 24. Aprilis anno 1576

Egenolph von Rappoltstein

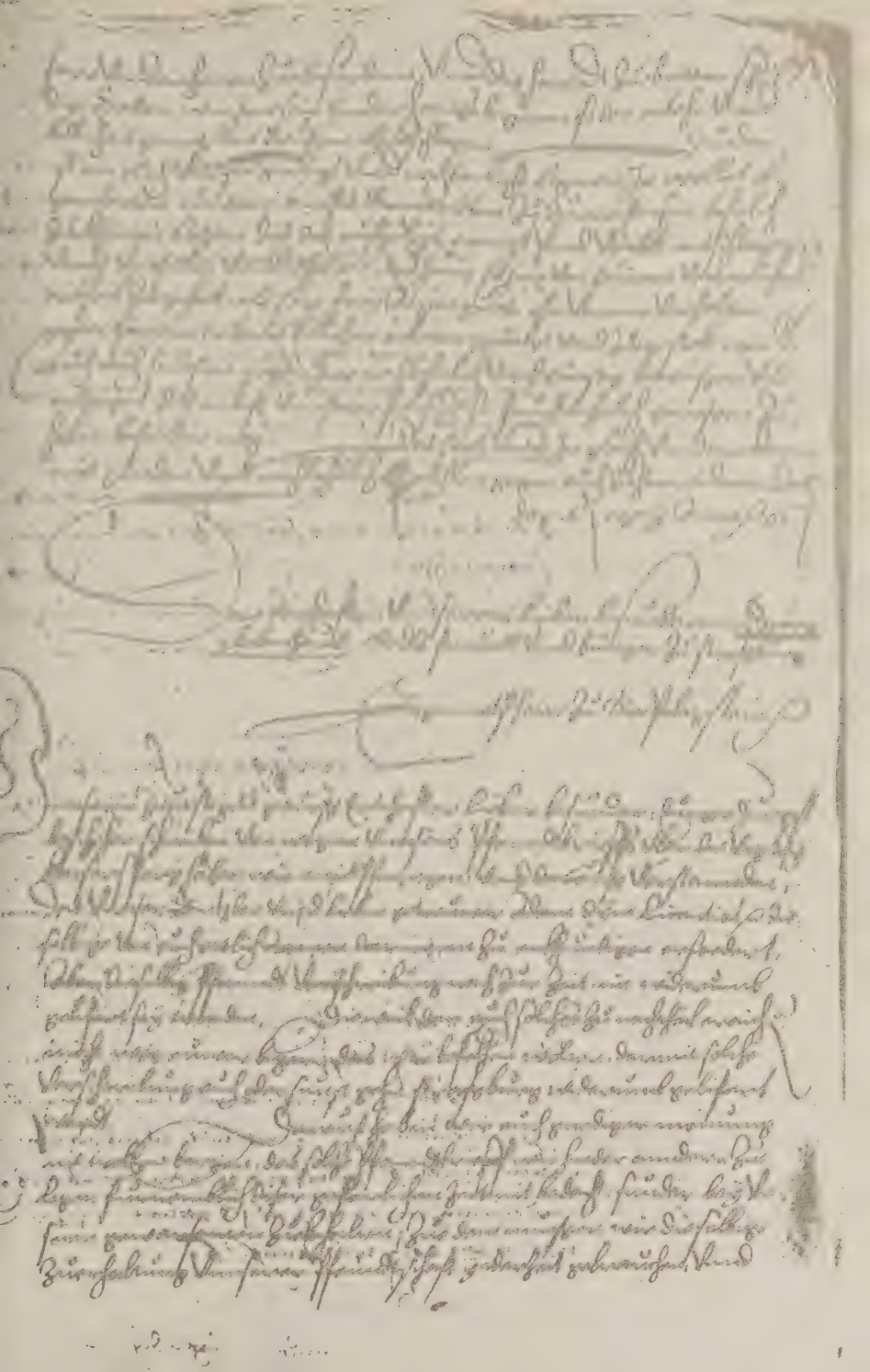
Brief Egenolphs von Rappoltstein an den Gesandten

Unseren gunstigen grus, Edler unser lieber Besonder, wir seyen In kein zweiffel, Ir werden In frischer gedechtnus sein, welcher maßen wir euch newlicher tagen ettlicher hanttstein halber, dem durchleuchtigen hochgebornen Fürsten und hern, hern Wilhelmen hertzogen In Bayern unserem gnadigen hern wir zutzuschicken uns gegen euch auch gegen Ire F.g. underthanig schrifftlich entpotten. Dem allem und sovil uns muglich zuwegen zupringen gewesen, haben wir mit zeigen dieses unserm darumb abgefer igten Potten volge leisten wollen,nit underlaßen khonnen, derhalben und damit gedechte hantstein hochgemeltem unserm g.h. selbst Personlich beneben beigelegtem schreiben Persentiertt und underthanig gelieffertt werden mochten. Ist unser an euch gunstigs begeren, derweil Ir umb diese sach gutten bericht Ir wollen gemeltem diesem unserm bitten behulflich sein, das er solche Personlich an gepurende ortt I.F.g. lieffern, balt wider abgefertigt und nit lang aufgehalten werden moge. Das sein wir gegen euch gunstiglich zubeschulden erpietig. Und ohne das zu allem guten wol gewegen. Datum Gemar den 24. Aprilis ao 1576

Egenolph h zu Rappoltstein

Dokument 12

Zwei Briefe des Egenolph von Rappoltstein
an Georg Kobenhaupt von 1555 und 1556;
aus den Archives Départementales du
Haut-Rhin, Colmar, E737 folio 8v und 241r u. v



Dem Erbarn und fürnemen Jerg Kobenhaupt goldtschmidt und burgern zu Straßburg, meinem Lieben und guten Freunde

Mein dienst mit Erbietung alles Liebs und guts, auch dem der wolgeborn mein gnedig herr,von Rapoltzstein Kurzverwirkter tagen bey mich zu straßburg zu komen euch und andern geschafften sovil mit euch verlassen unnd Ir gn sich entlich versehenn Ir werent geserts(?) wol In eigner personn sammpt anderer, damit Ir Iren genaden lang aufgehelten alhie erschinen, auß erz(?) ursachen und lassen, geben Iren gnaden der wille geschafften zu, und ist nochmals wolermelts meins gnedig herren gesinen und begeren euch uf das aller fürderlichst mit dem Ihe... ..... vom drey Jaren ungeverlich nach frag und verlang gewesen auch Armbrust und and.. als beltz und ..... mitzubringen und alhie zu erscheinen.

Zum 2. dieweil Jerg Seidenstricker nechst als mein gnedig h, bej euch zu Straßburg gewesen, Iren gnaden Sechs untzen Silbers ein packen lassen, welche grob gnug also Iren gn noch dreier Reinerer untzen Silbers auch CVI elen beygelegts dafets an farben von ..... So wollet von weg wolgedechts meins gn heren, sovil bej ermeltem Jerg seidenstricker verschaffen und er sammpt der dreien untzen Silber auch dafet mit euch alhier zu Rappoltsweiler komen, dann er zu anderen geschafften auch zugebrauchen ist. Das hab ich euch freuntlich und guter meinung habenden Bevelh nach nit und lassen sollen zuberichten, hiemit gott bevolhen, datum den 2.Julii anno 1555

Dem erenhaften unserem Lieben besunderen Georg
Kobenhaubt.Radts freundt und burger zu Straßburg
Egenolf herr zu Rapoltzstein

Unnsern günstigen grueß Erenhafter lieber besunder, euren Jungst beschehen schreiben von wegen unsers Pfanndtbrieffs uber die vogtey Kaisersperg haben wir enntpfanngen, unnd darauß verstanden. das unnser Cantzler unnd lieber getreuwer Adam dym Licentiat u dieselbige von euch ettlich namen darinnen zu erkundigen erfordert. Aber dieselbig Pfanndt Verschreibung noch zur Zeit nit widerumb gelifert sey worden. Dieweil dan euch solchs zu nachtheil er..... ... wer euwer begeren das wir befelhen wolent. Darmit solche Verschreibung euch der sunst gehn Straßburg widerumb gelifert werdt. Darauf haben wir euch gnediger meinung nit wollen be.... das solche Pfanndtbrieff wir hinder anndern zulegen furnemblich diser gefarlichen zeit nit bedacht, sunder bey unserm gewarsamen zubehalten. Zue dem mueßen wir dieselbige Zuerhaltung Unserer Pfanndtschaft yederzeit gebrauchen Unnd derselbigen Zuentberen nit wusten. Kunden auch nit errathen, was nachwil euch darauß enntstehen solte. Dieweil dieselbig nit hinderlegungsweiß euch gegeben, sunder auf wider erforder.. vertraut worden. So wißen wir uns auch nit zuerwidern, das wir dem st..... von wegen siben hundert gulden, dise Pfanndt verschreibung hinderlegt haben. Aber ist gleichwol nit ohn, das er unns als oberpfleger deß weißen hauses 6oo fln. jarlichs mit dreißig gulden Vermög seiner einhabennden haubtverschreibung forgstreckt hat. Ist aber die sachen darmit also geschafen, das er die Pfanndtverschreibung beyhannden behalten sollen, diß die versicherung der 6oo fln. verfertigt werdt. welches dan vor langem beschehen. Unnd derenwegen obgemelter unnser Cantzler nit unbillich unnsern Pfandtbrieff von euch erfordert unnd begert. Versehen unns auch der Oberpfleger deß weißen Hauß, werden sich derselbigen wol settigen lassen. Das haben wir euch uf euwer beschehen schreiben, gnediger meinung nit wollen verhalten. Datum den 1o. Junii anno 1556

Lebenslauf

Geboren:	3o.8.1945 in Burgellern/Bamberg als zweites Kind der Eheleute Rudolf und Margarete Jaenchen
Schule:	1951-1955 Volksschule in Zeil/Main, 1955-1964 Institut der Englischen Fräulein in Bamberg, 1964 Abitur
Studium:	WS 1964 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte an der Universität Freiburg i.Br., Nebenfächer Archäologie und -seit WS65/66- Englische Literatur. Meine Lehrer in Freiburg waren die Professoren und Dozenten Adam, Bauch, Gosebruch, Koch, Krummer-Schroth, Lisner, Roosen-Runge und Sauerländer (Kunstgeschichte), Dörig, Eckstein und Schuchhardt (Archäologie). SS 66 Wechsel zur Universität München, dort seit SS 67 als zweites Nebenfach Italienische Literatur. Meine Lehrer in München waren die Professoren und Dozenten Bauer, Behling, Braunfels, Hubala, Lieb, Otto und Rupprecht (Kunstgeschichte), Bielefeld, Homann-Wedeking, Scheibler und Siedentopf (Archäologie), Romussi, Waismann und Weise-Furno (Italienisch). 197o Beginn der Dissertation, die aufgrund finanzieller Schwierigkeiten nicht zügig zu Ende geführt werden konnte.

Colmar le 24 ventôse an 10

A Mr.

Le retard que nous avons mis à vous donner la description du vase de vermeil trouvé à Ribeauvillé, provient de la difficulté ou plutôt de l'impuissance ou nous sommes de décrire toutes les parties et tous les ouvrages de ce vase dans les termes techniques, qui nous sont étrangers; mais le rapport allemand projetté par le Cen. Billing l'un de nous et que nous mettons sous vos yeux, vous prouvera que nous nous en sommes occupés.

nous nous bornerons donc à vous observer que le vase dont s'agit est un chef d'œuvre, un vrai monument des arts qui mérite d'être conservé comme tel, et surtout sous le rapport des anecdotes tout anciennes que locales qu'il nous transmet.

L'élégance de ses formes frappe d'abord les yeux; après que l'on est ravi de la délicatesse des ouvrages, qui règle le temps pour en apprécier tout le fini nous n'y avons remarqué aucun défaut.

La matière à n'en pas douter, est tirée des mines du Pays, dont les Cidevants Seigneurs de Ribeauvillé étoient propriétaires et qui confirme cette conjecture, ce sont les travaux des mineurs de ste. Marie, exprimés en bas relief,

dans le Costumes du 16. siecle.

Ces anecdotes locales nous les rendent intéressantes, l'histoire ancienne dont il nous rappelle la mémoire, sont précieuses par les exemples de vertus les plus propres à nourrir l'énergie républicaine.

C'est le Combat des Horaces et des curiaces; c'est la mort de virginie et la suppression du décemvirat, c'est le courage intrépide d'horatius Cocles, c'est Tulle qui se dérobe au tyran porsenna, c'est le dévouement de mutius scevola au salut de sa patrie; c'est la mort de lucrece et l'institution des Rois de Rome Combien de motifs, C.en admi. de nous conserver ce monument, le seul que nous ayons de ce genre! vous le savez, le vœu de la Convention nationale est de conserver, d'encourager, de propager les sciences et les arts; c'est dans cet esprit qu'un avis de nos Concitoyens, nous vous faisons nos instances de révoquer votre arrêté du 7 nivose, en ordonnant que le vase cy dessus sera conservé dans le département pour être par la suite déposé au musée de Colmar.

L'usage de ce vase qui contient 5 chopines, paroit avoir été de servir aux festins où il faisoit l'ornement de la table.

Il y a apparence qu'on l'empli soit du bon vin de Ribeauvillé, qui est un des meilleurs vignobles, et qu'on y puisoit au moyen d'un gobelet suspendu à une anse, qui a été trouvé dans le même

lieu, et qui est de la capacité d'une demie chopine.

La poignée du gobelet est terminée par un pommeau ouvragé à jour, dans lequel se trouve un dé, qui à en juger par les — mesures de cet tems servoit à tirer au sort, combien de coups — il falloit boire. Le tout pese 23 marcs, 2 onces, 4 gros.

Salut et fraternité

vos Commissaires

Signé Karpff dit Casimir, Billing et marquais.

Beschreibung des Augsburgischen Fiscals

Die [illegible] Anlage [illegible] Fiscal [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

3. Parte cadit vulso dum pellit Horatius hostem,
utque suos victor per vada fervea redit.

[illegible] des Horatius Cocles, welcher in dem Kriege [illegible]
des Porsena, [illegible] der Römer Pons sublicius [illegible] und sich
[illegible] über [illegible] Tiberis, wenn [illegible] verhindern
[illegible], der Brücke [illegible] abzuhauen, [illegible] die [illegible]
in [illegible] [illegible] [illegible], auf seinem [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

4. Fortis equo vastum trajecit Cloelia flumen,
Tactus erat casta quippe puderis amor.

Cloelia [illegible], [illegible] [illegible] Porsena [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible]

P. der Hügel in oberste Band der Forest, so die Inschrift mit mannigfaltigen Figuren ausgehauen ist.
Sehen dass fällt auf den Hügel der äußersten Bande der Insel, so die Inschrift in Felsen stehen. Um die Mitte der Insel, gegen Westen zu, sind 6 Säulen aufgerichtet, in jeden derselben eine Inschrift von besonderen Charakter der Griechen, mit welchen ausgehauen Lateinischen Distichen in Versen:

1. Bella vasta Leo Nemea fub rupe necator.
Post reliqui Alcide Succubuere reci.

Hercules Hercules in der Nemeischen Wälde einen großen Löwen. Die seinen Pfeil liegt sein Mut Lach.
Der einzige Lebendige fällt in den selben die Hand ab.

2. Spretæ petit rapidos Erebi tricipitis ædes
Janitor erepto cæsaque capite obit.

Hercules beschießt mit seinen Pfeil den dreyköpfigten Cerberus.

3. Oppetit Herculeo Cacus reboatus ictu.
Ast ea quem avulso trascunt antra petra.

Hercules erschießt mit seinen Pfeil den Mensch-fressenden Cacus, der sich seine aus Felsen mit gebrochte Klüfte gewälzt, u. mit seinen Rachen in seine Höle gefallen.

4. Pralia Lernæ tibi perficienda colubri
Tricipiti minime fortia corda pavet.

Hercules bringt den großen Sieben köpfigten Drachen in den Lernäischen Morast um.

5. Herculeo pramotæ jacent Achelois lacerto
Mutata cornua nec prosuere tibi.

Hercules übermindet den Achelous seinen Nebenbuhler.

6. Viribus evulsas manibus tellure volutat
Nomadis æterni Clodi monumenta poeti.

Hercules liegt die Bäume aus. Cadic darin.



◄ I. Georg Kobenhaupt:
Montierte Kokosnuß

II. Detail von I: Europa
▼





III. Detail von I: Asia

IV. Detail von I: Amerika





V. Georg Kobenhaupt:
Trinkgefäß in Gestalt
des Bacchus



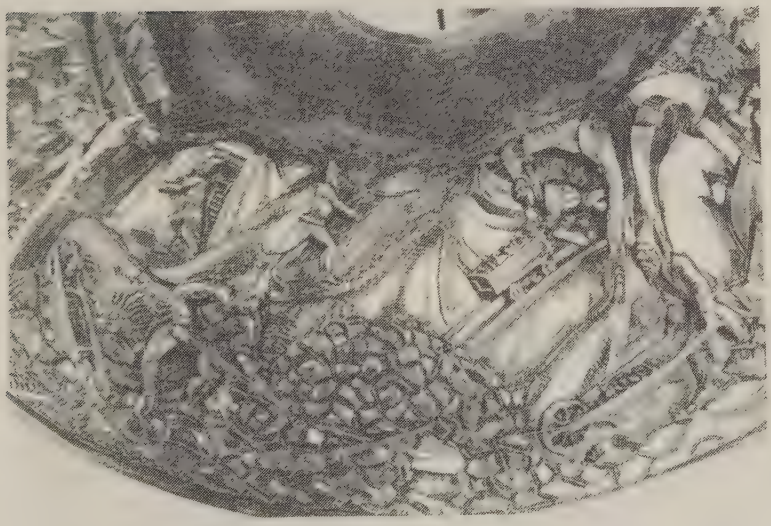
VI. Georg Kobenhaupt: Zwei gefaßte Terra-Sigillata-Schalen



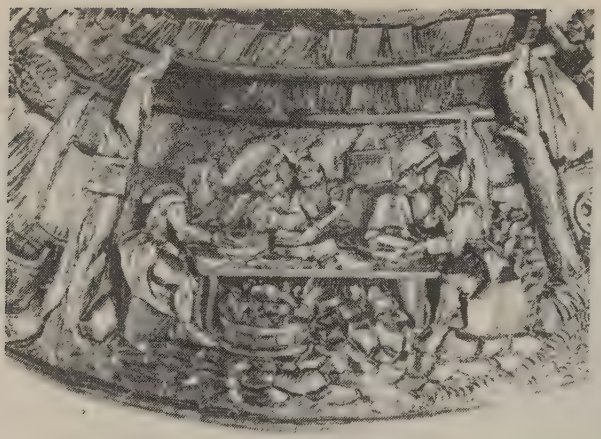
VII. Georg Kobenhaupt: Rappoltsteiner Pokal



VIII. Rappoltsteiner Pokal, Bergwerksszenen am Fuß: Hauen des Erzes



IX. Rappoltsteiner Pokal, Bergwerksszenen am Fuß:Förderung des gehauenen Erzes



X. Rapp. Pokal, Bergwerksszenen: Zerkleinern des Erzes



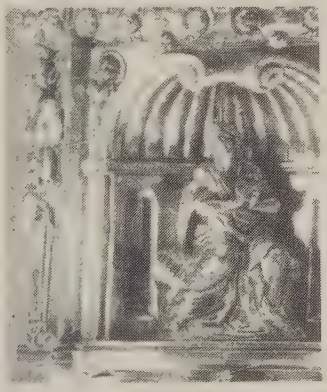
XI. Rapp. Pokal, Bergwerksszenen: Sieb- und Kruken-



XII. Rapp. Pokal, Bergwerksszenen: Schmelzen des Erzes



XIII. Rappoltsteiner Pokal, Schaft mit Tugendtempel: Fides



XIV. Rappoltsteiner Pokal, Schaft mit Tugendtempel: Spes



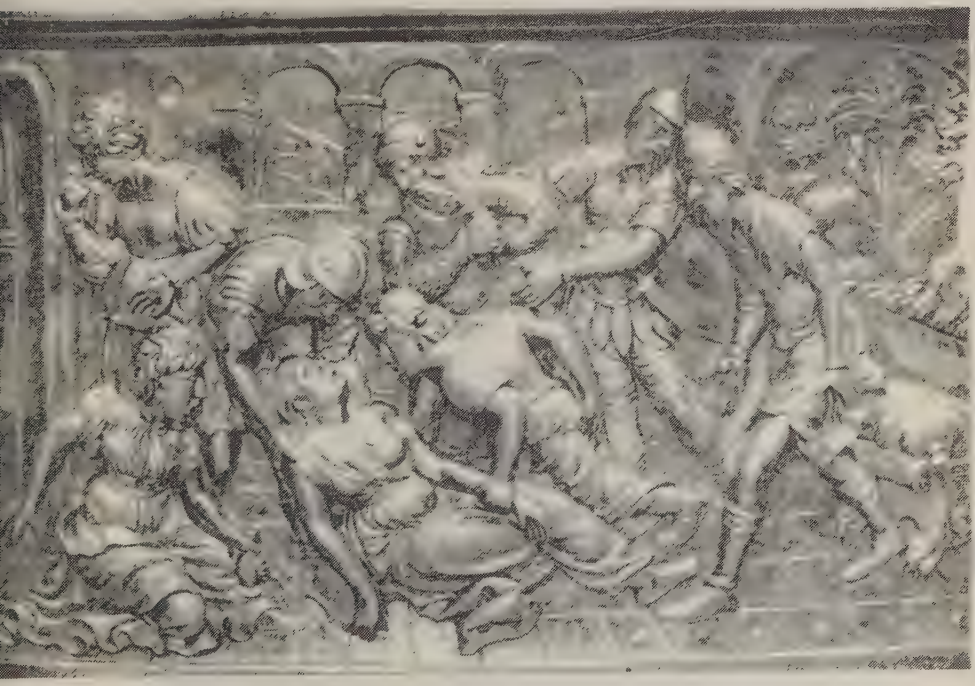
XV. Rappoltsteiner Pokal, Schaft mit Tugendtempel: Caritas



XVI. Rappoltsteiner Pokal, Schaft: Karyatiden



XVII. Rappoltsteiner Pokal, Kuppa mit Szenen der altrömischen Heldensage: Kampf der 3 Horatier

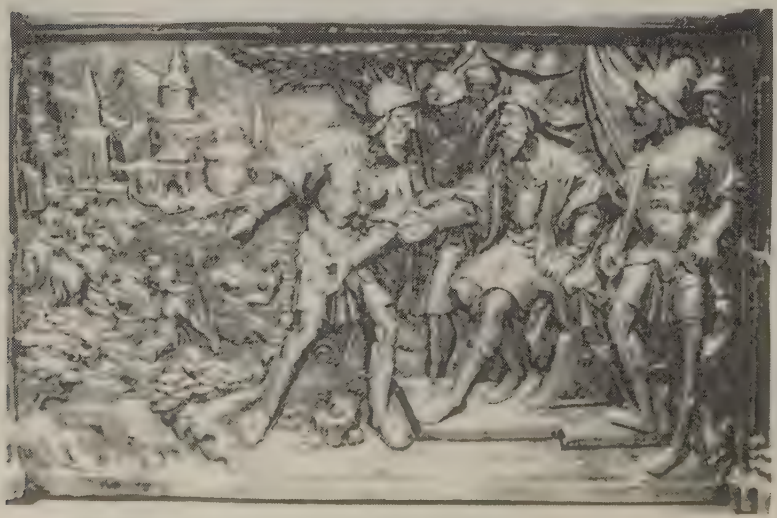


XVIII. Rappoltsteiner Pokal, Kuppa: Tod der Lukretia



XIX. Rappoltsteiner Pokal, Kuppa: Mucius Scaevola

XX. Rappoltsteiner Pokal, Kuppa: Flucht der Cloelia





XXI. Rappoltsteiner Pokal, Kuppa: Horatius Cocles

XXII. Rappoltsteiner Pokal, Kuppa: Virginia



XXIII. Rappoltsteiner Pokal,
Kuppa: Wappenfries



9. Berg

8. Bayern

7. Pfalz



6. Württemberg

5. Baden



4. Pfalz/
Bayern

3. Sponheim

2. Hohenack

1. Rappoltstein



16. Mätsch

15. Geroldseck

14. Jülich

13. Rappoltstein/
Geroldseck



12. Veldenz

11. ?

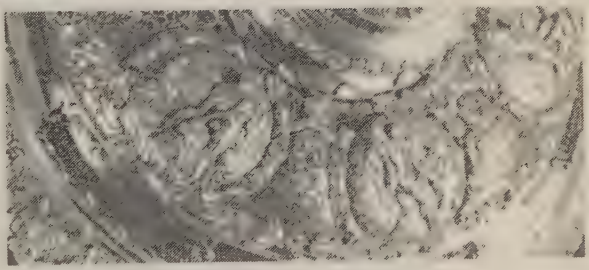
1o. Fürstenberg

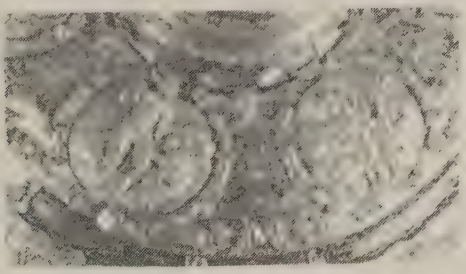


XXIV. Ra p. lokal, Deckelinneres

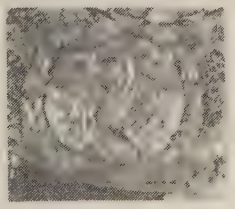
XXV. Kappoltsteiner lokal, Deckel: Medaillons mit den Taten des Herkules

a. Erlegung des Nemäischen Löwen u. Bezwingung des Cerberus, Tod des Cacus





b. Vernichtung der Lernäischen Hydra u. Kampf zwischen Herkules und Achelous



c. Die Säulen von Cadix



XXVI. Rappoltsteiner Pokal, Deckelbekrönung. Der harfespielende David im Tempel, darauf Fortuna, auf der Weltkugel reitend